
Producción cultural
y prácticas instituyentes
Líneas de ruptura en la crítica institucional
transform
traficantes de sueños
mapas



Desde sus inicios **Traficantes de Sueños** ha apostado por licencias de publicación que permiten compartir, como las Creative Commons, por eso sus libros se pueden copiar, distribuir, comunicar públicamente y descargar desde su web. Entendemos que el conocimiento y las expresiones artísticas se producen a partir de elementos previos y contemporáneos, gracias a las redes difusas en las que participamos. Están hechas de retazos, de mezclas, de experiencias colectivas; cada persona las recompone de una forma original, pero no se puede atribuir su propiedad total y excluir a otros de su uso o replicación.

Sin embargo, «cultura libre» no es sinónimo de «cultura gratis». Producir un libro conlleva costes de derechos de autor, traducción, edición, corrección, maquetación, diseño e impresión. Tú puedes colaborar haciendo una donación al proyecto editorial; con ello estarás contribuyendo a la liberación de contenidos.

Puedes hacer una donación

(si estás fuera de España a través de PayPal),

suscribirte a la editorial

o escribirnos un mail

Producción cultural y prácticas instituyentes

Líneas de ruptura en la crítica institucional

transform

traficantes de sueños

Traficantes de Sueños no es una casa editorial, ni siquiera una editorial independiente que contempla la publicación de una colección variable de textos críticos. Es, por el contrario, un proyecto, en el sentido estricto de «apuesta», que se dirige a cartografiar las líneas constituyentes de otras formas de vida. La construcción teórica y práctica de la caja de herramientas que, con palabras propias, puede componer el ciclo de luchas de las próximas décadas.

Sin complacencias con la arcaica sacralidad del libro, sin concesiones con el narcisismo literario, sin lealtad alguna a los usurpadores del saber, TdS adopta sin ambages la libertad de acceso al conocimiento. Queda, por tanto, permitida y abierta la reproducción total o parcial de los textos publicados, en cualquier formato imaginable, salvo por explícita voluntad del autor o de la autora y sólo en el caso de las ediciones con ánimo de lucro.

Omnia sunt communia!

mapas 20

Mapas. Cartas para orientarse en la geografía variable de la nueva composición del trabajo, de la movilidad entre fronteras, de las transformaciones urbanas. Mutaciones veloces que exigen la introducción de líneas de fuerza a través de las discusiones de mayor potencia en el horizonte global.

Mapas recoge y traduce algunos ensayos, que con lucidez y una gran fuerza expresiva han sabido reconocer las posibilidades políticas contenidas en el relieve sinuoso y controvertido de los nuevos planos de la existencia.

El proyecto *transform* ha sido financiado con el apoyo de la Comisión Europea. Esta publicación es responsabilidad exclusiva de sus autores. La Comisión no es responsable del uso que pueda hacerse de la información aquí difundida.



1ª edición: 1000 ejemplares
Julio de 2008
Título:
Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional
Autores y autoras:
Boris Buden, Judith Butler, Alberto De Nicola, Brian Holmes, Jens Kastner, Maurizio Lazzarato, Isabell Lorey, Stefan Nowotny, Gerald Raunig, Gigi Roggero, Raúl Sánchez Cedillo (Universidad Nómada), Hito Steyerl, transform, Benedetto Vecchi, Marion von Osten.
Traducción:
Marcelo Expósito (cap. 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10 Y 11)
Glòria Mèlich Bolet y Gala Pin Ferrando (cap. 1, 4, 6)
Joaquín Barriendos (revisión cap. 1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10 Y 11)
Maquetación y diseño de cubierta:
Traficantes de Sueños.
Edición:
Traficantes de Sueños
C/ Embajadores 35, local 6
28012 Madrid. Tlf: 915320928
e-mail:editorial@traficantes.net
Impresión:
Queimada Gráficas.
C/ Salitre, 15 28012, Madrid
Tlf: 915305211
ISBN 13: 978-84-96453-31-9
Depósito legal: M-40500-2008

Producción cultural y prácticas instituyentes

Líneas de ruptura en la crítica institucional

Boris Buden, Judith Butler, Alberto De Nicola, Brian Holmes, Jens Kastner, Maurizio Lazzarato, Isabell Lorey, Stefan Nowotny, Gerald Raunig, Gigi Roggero, Raúl Sánchez Cedillo (Universidad Nómada), Hito Steyerl, Benedetto Vecchi, Marion von Osten

traficantes de sueños

mapas

Índice

Introducción

Marcelo Expósito

(por el colectivo editorial *transform*)

El libro que ahora tenéis en vuestras manos recopila doce textos de los más de cien que el proyecto *transform* ha publicado, desde su inicio en 2005 hasta su finalización en 2008, a traves de la revista *transversal*.[1] El proyecto se hizo público con una declaración de intenciones, de acuerdo con la cual mostraba su voluntad de «[investigar] las prácticas políticas y artísticas de la crítica institucional».[2] Las líneas de investigación que *transform* se marcaba inicialmente eran tres, y por este orden: en primer lugar, «la línea de la producción artística»; en segundo lugar, «la línea de las instituciones artísticas»; y en tercer lugar, «la línea de la relación entre las instituciones y la crítica como movimiento». Nos parece relevante hacer notar cómo la propia evolución del proyecto, más que simultanear estas

---

1 *transversal* es una publicación que, como su nombre señala, ha venido cruzando transversalmente (siendo compartida por) tres proyectos: *republicart* (http://www.republicart.net), *translate* (http://translate.eipcp.net) y *transform* (http://transform.eipcp.net). Editada online y concebida en formato multilingüe, en lo que se refiere a *transform* todos los textos se han publicado como mínimo en tres idiomas (inglés, alemán, castellano, y ocasionalmente en otros como italiano, francés, rumano, serbocroata, etc.). El archivo completo de los números publicados desde 2000 (más de cuarenta, al cierre de este texto) se encuentra en: http://eipcp.net/transversal.

2 Véase «Acerca de transform», http://transform.eipcp.net/about/es. En el sitio web se puede encontrar también el listado completo de actividades (http://transform.eipcp.net/Actions) y publicaciones (http://transform.eipcp.net/publications) que se han realizado.

líneas originalmente programadas, ha ido progresando desde la primera hacia la última, manteniendo siempre como eje articulador la reflexión sobre la crítica como práctica de intervención en contextos de crisis.

transform comenzó, de esta manera, pensándose como un proyecto inscrito en la tradición de aquella crítica institucional que surgió alrededor de 1968 como un reflejo, en el interior del campo artístico, de las formas más generales de crítica de las instituciones sociales que, a su vez, caracterizaron al muy heterogéneo ciclo de luchas de las décadas de 1960 y 1970. El *mito del origen* particular que sostiene el relato de la crítica institucional artística intentó ser adecuadamente impugnado en los inicios de *transform*, fundamentalmente en lo que se refiere a la función que tal mito adoptó en las décadas siguientes en tanto sostén de una progresiva canonización y cosificación de esa «crítica» que, en su autorreferencialidad, ha venido haciéndose progresivamente incapaz de pensar sobre sus propios fantasmas de confinamiento en el interior de la institución artística.[3] Pero la intención de *transform* partía del análisis de esa reificación, que las formas históricas de la crítica institucional han sufrido en el campo artístico, para pasar a continuación a pensar cuál habría de ser la función y cuáles las oportunidades de una nueva «ola» de la crítica institucional. La mirada crítica retrospectiva hacia los «cánones» de la crítica institucional artística, en nuestro caso, ha discurrido así cada vez más de la mano de

3 Véase, de los textos contenidos en *transversal: do you remember institutional critique?* (enero de 2006, http://transform.eipcp.net/transversal/0106), principalmente los de Hito Steyerl («La institución de la crítica»), Jens Kastner («Internacionalismo artístico y crítica institucional»), Stefan Nowotny («Anticanonización. El saber diferencial de la crítica institucional») y Simon Sheikh («Notas sobre la crítica institucional»), los dos primeros reproducidos en este volumen. Un texto de Marcelo Expósito, «Entrar y salir de la institución. Autovaloración y montaje en el arte contemporáneo» (en *transversal: instituciones progresivas*, abril de 2007, http://transform.eipcp.net/transversal/0407/exposito/es), contribuía a reflexionar también sobre cómo ha sido posible operar, en la última década, a partir del paradójico confinamiento en el interior de la institución artística en el que acabaron desembocando las prácticas históricas de la crítica institucional.

una doble concepción que serviría de palanca, precisamente, para superar las múltiples formas de autorreferencialidad y autoconfinamiento de las prácticas (críticas) del arte. En primer lugar, el concepto *prácticas instituyentes* nos permite reformular las relaciones entre crítica e institución, pensando el ejercicio de la crítica como una condición necesaria de aquellas prácticas que operan a contrapelo de las actuales formas de gobernabilidad sin limitarse exclusivamente a señalarlas o desvelarlas, sino también extrayendo consecuencias de aquello que Foucault llamaba el «no querer ser gobernados *de esa forma*».[4] En segundo lugar, el concepto *investigación extradisciplinar* —en oposición a las formas normalizadas de «interdisciplinariedad» o «multidisciplinariedad» que hoy tienen una función renovadora en el campo artístico, y no sólo en él, sino también en el conjunto de las prácticas de (re)producción económica y simbólica del capitalismo semiótico— nos permite pensar las prácticas críticas e instituyentes en su dimensión *excesiva y desbordante*.[5]

Brian Holmes explica que «la noción de *transversalidad*, tal y como fue elaborada por algunos practicantes del análisis institucional, nos ayuda a teorizar los agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan dentro dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares. Si se definen como arte los proyectos que de ahí resultan, dicha denominación no carece de ambigüedades,

4 Véase Gerald Raunig, «Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar» (http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/es) y «Prácticas instituyentes, núm. 2. La crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyente» (http://transform.eipcp.net/transversal/0507/raunig/es). Estos dos textos prefiguraban el monográfico llamado, precisamente, *prácticas instituyentes* (julio de 2007, http://transform.eipcp.net/transversal/0707).

5 Véase Brian Holmes, «Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones» (http://transform.eipcp.net/transversal/0106/holmes/es), reproducido en este volumen. Se trata de un texto que prefiguraba lo que acabó siendo un monográfico completo resultado de la colaboración entre *transform* y la revista francesa *Multitudes*, y que fue publicado online bajo el título *extradisciplinaire* (mayo de 2007, http://transform.eipcp.net/transversal/0507).

ya que se basan en una circulación entre disciplinas que con frecuencia incorpora una verdadera reserva crítica de posiciones marginales o contraculturales —movimientos sociales, asociaciones políticas, okupas o centros sociales, universidades o cátedras autónomas— que no pueden reducirse a una institucionalidad omniabarcante». Y esta explicación apunta seguramente a uno de los motivos por los que el proyecto *transform* ha ido deslizándose progresivamente a través de algunas de las formas de la crítica práctica de las instituciones que los movimientos sociales han adoptado en la últimas décadas; formas, conceptos y herramientas que cada vez más, durante los últimos diez años, hemos observado hibridadas con el propio trabajo del arte: del análisis institucional a las experiencias contemporáneas entre investigación y militancia.[6] Dicho deslizamiento ha resultado determinante en la manera en que una parte importante del arsenal reflexivo de *transform* ha acabado por aplicarse a la búsqueda de maneras de superar la espinosa polémica sobre las relaciones entre «instituciones» y «movimientos», mediante el intento de enfocar de forma crítica el estado de las *instituciones de movimiento*, postulando a continuación la necesidad de acometer una nueva fase de ins-

---

6 Como reza el subtítulo con el que en *transversal/transform* se denominó la segunda parte del texto de Marta Malo de Molina que sirvió originalmente de introducción al libro *Nociones comunes* (Traficantes de Sueños, Madrid, 2004). El monográfico *investigación militante* (abril de 2006, http://transform.eipcp.net/transversal/0406) trataba también, entre otras cosas, de esas hibridaciones características del actual ciclo de religamiento de las prácticas artísticas con lo político (véase, por ejemplo, los textos en los que se reflexiona sobre el trabajo de los artistas Alice Creischer y Andreas Siekmann, y del colectivo kleines postfordistisches Drama—kpD). En este orden de cosas, cabe remitirse también a las contribuciones de Dmitry Vilensky, del grupo Chto Delat? («¿Cómo podemos politizar la práctica de la exposición?», http://transform.eipcp.net/correspondence/1192394800/?lid=1192394999) y de Maribel Casas-Cortés y Sebastián Cobarrubias («Máquinas», http://transform.eipcp.net/correspondence/1177371677?lid=1177372443), así como varios de los textos contenidos en el monográfico *transversal: máquinas y subjetivación* (noviembre de 2006, http://transform.eipcp.net/transversal/1106).

titucionalidad que calificamos de *híbrida y monstruosa*, y que favorezca en definitiva lo que hemos denominado «materialización de *otra política*».[7]

Con todo, la organización de los materiales que hemos seleccionado de cara a conformar el presente libro, propone un tipo de recombinación que mantiene los argumentos anteriores como telón de fondo, para pasar a proponer dos nuevas áreas de reflexión que nos parecen tan importantes como desatendidas en lengua castellana. Así, hemos denominado el primer bloque de textos *Los devenires de la clase creativa y la producción cultural*. Se podría decir que, en conjunto, tratamos de revertir aquí dos puntos de vista establecidos. El primero se refiere a la todavía dominante (y fuertemente contradictoria) visión de las prácticas artísticas y culturales como un campo de la actividad social dotado de un carácter extraordinario con respecto al conjunto de los ámbitos del trabajo y de la vida. Sea en su vertiente culta, adorniana (la esfera del arte y la cultura como un reducto a proteger y desde el cual protegerse de la mercantilización: en cualquier caso, el dominio de la cultura por parte de la industria daría lugar a un híbrido, la industria cultural, cuyas dos componentes se supone que son entre sí heterogéneas); sea en su vertiente popular y ocasionalmente nacionalista (la cultura y el arte como excepcionalidad, como patrimonio que caracteriza y conforma la identidad de una comunidad), la producción artística y cultural se concibe en definitiva, desde este sentido común, como una especie de hipotético campo en el cual todavía es posible, por ejemplo, experimentar formas de vida no reglamentadas por la disciplina del trabajo, o que

---

7 El editorial del monográfico *instituciones monstruo* (mayo de 2008, http://transform.eipcp.net/transversal/0508), fruto de la colaboración entre *transform* y la Universidad Nómada, continuaba así: «En el amplísimo campo que esta propuesta abre, los textos que hemos producido eligen articular determinadas líneas de reflexión: qué nuevos *prototipos mentales* para qué nuevas formas de conocimiento y de subjetivación política; qué formas de institucionalidad (de autogobierno, de relaciones de servicio...) para la "nueva generación" de centros sociales; qué dinámicas virtuosas y arriesgadas de negociación/conflicto y qué tipo de circuitos y redes para contrarrestar, sabotear, interrumpir el dominio de la nueva *governance* metropolitana».

puede ser pensado como un territorio simbólico desde el cual producir bienes inmateriales que son en sí mismos bienes comunes que necesitan ser protegidos de la injerencia del mercado y de la industria cultural.

Si el texto de Gerald Raunig «La industria creativa como engaño de masas» explica —de la mano de Paolo Virno— que «la industria cultural puso a punto el paradigma de la producción postfordista en su conjunto [...] en la industria cultural [...] se puede vislumbrar el preanuncio de un modo de producir que luego, con el postfordismo, se generaliza y asume el rasgo de canon [del trabajo]»,[8] la experiencia del movimiento de los trabajadores intermitentes del espectáculo en Francia[9] ha dejado sentado definitivamente el hecho de que, dado que el carácter supuestamente «extraordinario» de la producción «artística» y cultural no es hoy sino el paradigma de las nuevas formas de trabajo en el postfordismo (por su discontinuidad, movilidad, flexibilidad, precariedad), una lucha adecuada es aquella que busca no ya *proteger* la cultura en su excepcionalidad, sino más bien trabajar *desde* la producción cultural en favor de formas de reorganización del trabajo y de la producción de los bienes comunes que sean precisamente declinables en —y articulables con— otros ámbitos de la producción social.

El segundo aspecto del sentido común actual acerca de la producción cultural que este primer bloque de textos quiere revertir, es aquel que trata las actuales —e innegables— condiciones de precarización del trabajo cultural como un proceso impuesto desde *fuera* —fundamentalmente desde la

8 Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, trad. por Adriana Gómez, Juan Domingo Sánchez Estop y Miguel Santucho, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003, p. 58.

9 Véase, en este volumen, el texto de Maurizio Lazzarato, «Las miserias de la «crítica artista» y del empleo cultural»; también Antonella Corsani, «Producción de saberes y nuevas formas de acción política. La experiencia de los trabajadores y trabajadoras intermitentes del espectáculo en Francia», en *transversal: investigación militante*, *op. cit.* (http://transform.eipcp.net/transversal/0406/corsani/es).

necesidad de explotar económica e institucionalmente el trabajo cultural— *sobre* los sujetos. El texto de Isabell Lorey[10] echa mano de la manera en que Foucault dio la vuelta al punto de vista sobre la sociedad *represiva*, para pasar a pensar cómo el sujeto se autoinstituye dentro de un sistema de normas dado, y cómo ese sistema de normas opera de forma no necesariamente coercitiva mediante técnicas de gobierno que él denominó *gubernamentalidad.* De lo que se trata es de pensar cómo la precariedad es una condición *autoimpuesta, interiorizada* por los sujetos de la producción cultural, los cuales, a partir de dicha condición, operan constantemente en unas condiciones contradictorias y ambiguas de simultánea sujeción y libertad. Esta fuerte ambivalencia de la *precarización de sí* de los productores y productoras culturales se fundamenta sin duda en las dinámicas de subjetivación que siguen siendo dominantes en los ámbitos culturales: aquellas que permiten —e inducen— a los sujetos pensarse a sí mismos como *excepcionales* en diversos sentidos. Esta doble reversión del sentido común que aquí intentamos acometer parece ser, en definitiva, la precondición necesaria para atravesar el problema actual que precisamente se superpone con el planteamiento anterior de la autoconcepción de la práctica cultural y artística como excepción: el dilema de una producción cultural que cada vez más se deja atrapar en la figura genérica de *la clase creativa* y en los dispositivos de normalización y explotación de las *industrias creativas*: podríamos decir, de la mano del texto de Alberto de Nicola, Benedetto Vecchi y Gigi Roggero («Contra la clase creativa»), que se trata de poner el énfasis tanto en el aspecto de la *creatividad* como en el de la *clase*, de manera que la constitución de una *clase* portadora de conflicto sirva para evitar que los productores culturales y la «clase creativa» acaben

10 El cual resulta provechoso inscribir en el conjunto del trabajo del colectivo kleines postfordistisches Drama (kpD), al que la autora pertenece junto a, entre otras, Marion von Osten, también incluida en este volumen. Véase kpD, «La precarización de los productores y productoras culturales y la ausente «vida buena»», en *transversal: investigación militante*, *op. cit.* (http://transform.eipcp.net/transversal/0406/kpd/es).

por constituir una nueva clase media estabilizadora de los emergentes conflictos y las contradicciones sociales y de la producción.[11]

A continuación, hemos titulado el segundo bloque de textos *Crítica y crisis. Hacia una nueva crítica institucional*. Recordemos, como ya mencionamos al inicio de esta introducción, que la propia reflexión sobre la crítica como práctica y la relación entre crítica y crisis se ha mantenido como el verdadero eje articulador de *transform* desde sus inicios hasta su conclusión.[12] Si el importante texto de Judith Butler sobre el concepto de crítica en Foucault nos permite invertir el lugar común «crítica de arte» para convertirlo en «el arte de la crítica», ello nos sirve precisamente para hacer que la detección de los límites (Hito Steyerl) y las potencialidades (Jens Kastner) de las formas históricas de la crítica institucional artística nos permita dar un paso hacia aquello que los textos de Raúl Sánchez Cedillo y Brian Holmes, tomando impulso desde los diferentes campos de los que sus reflexiones provienen (uno desde la historia de la militancia y los movimientos críticos del 68; el otro desde el campo de las prácticas artísticas radicales sesentayochistas), diagnostican: que «un conjunto de síntomas recurrentes nos obliga, de nuevo, a imaginar, recordar, proyectar y construir instituciones».

Una palabra final, de nuevo, sobre *transform*. La organización que está detrás de su realización es el eipcp, un acrónimo que resume (irónicamente) la pomposa identidad del *European Institute for Progressive Cultural Policies*.[13] El eipcp se ha dotado desde su fundación, principalmente, de fuentes

---

11 Véase los textos contenidos en el monográfico *transversal: creativity hypes* (http://transform.eipcp.net/transversal/0207), cuatro de los cuales (Marion von Osten, Maurizio Lazzarato, Gerald Raunig y Stefan Nowotny) están incluidos en este volumen, aunque cabe remitirse también a los de Angela McRobbie, Esther Leslie y Brigitta Kuster / Vassilis Tsianos.

12 Véase *transversal: crítica* (agosto de 2006, http://transform.eipcp.net/transversal/0806) y los dos monográficos titulados *el arte de la crítica* (agosto y noviembre de 2008, http://transform.eipcp.net/transversal/0808, http://transform.eipcp.net/transversal/1108).

13 Véase Boris Buden, «¿Qué es el eipcp? Un intento de interpretación». (http://transform.eipcp.net/transversal/0407/buden1/es), y el sitio web http://eipcp.net.

de financiación provenientes de la Unión Europea; fuentes que surgieron a raíz de la perspectiva estratégica de que en la UE la cultura constituye un instrumento crucial, tanto para la construcción de una identidad compartida que supere la extrema fragmentación del territorio europeo, como para la implementación de las nuevas industrias culturales y creativas como motores de desarrollo económico. La práctica del eipcp, a través de sus sucesivos proyectos *republicart*, *translate* y *transform,*[14] ha consistido en trabajar desde dentro de esas dinámicas, no sólo para poder ejercer una crítica inmanente a las mismas, sino también para implementar un tipo de *máquina* o *institución monstruo* que permita producir, desde abajo, *redes* de producción intelectual cooperativas y transnacionales, que se doten tanto de momentos de concentración o precipitación de gran visibilidad (seminarios, encuentros, conferencias, exposiciones, publicaciones, proyectos online...), como de *líneas de fuga* que se disparen hacia configuraciones y agenciamientos inesperados entre sujetos, instituciones, colectivos, con un grado de visibilidad menor o más capilar. Se puede decir por lo tanto que la política que se ha puesto en práctica a lo largo de estos tres años constituye un prototipo práctico de *institución proyecto* que, aun buscando su sostenibilidad, se construye no obstante sobre la propia inestabilidad y coyunturalidad que caracterizan a la vida y el trabajo basados en la siempre delicada idea de proyecto. *Máquina o institución monstruo* e *institución proyecto* son seguramente los dos conceptos más importantes que, en la fase final de nuestro proyecto, han emergido de un trabajo cooperativo de producción de conocimiento que ha tratado de escapar de las dinámicas especulativas para, anclado en la materialidad de las prácticas y de las militancias, favorecer la creación, traducción, compartición y circulación de herramientas que nos permitan pensar y producir algunas de las posibles formas que pudieran adoptar los nuevos bienes e instituciones de lo común.

14 Es éste el momento de indicar que el equipo de trabajo de *transform*, integrado en gran medida por miembros del eipcp, ha sido el siguiente: Andrea Hummer, Bernhard Hummer, Birgit Mennel, Raimund Minichbauer, Stefan Nowotny y Gerald Raunig; Marcelo Expósito ejerció de responsable de la edición castellana.

Primera parte.
Los devenires de la clase creativa y la producción cultural

1. *La industria creativa como engaño de masas*

Gerald Raunig

El capítulo sobre la industria cultural de la *Dialéctica de la Ilustración* de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno lleva por título «La industria cultural: Ilustración como engaño de masas». Escrito a comienzos de los años cuarenta, este ensayo estaba dirigido contra la creciente influencia de la industria del entretenimiento, contra la comercialización del arte y contra la uniformización totalizante de la «cultura», sobre todo en el país al que emigraron los autores, Estados Unidos. En un estilo verbal violento con tintes de pesimismo cultural, su posición escéptica hacia los nuevos medios —como la radiodifusión o el cine— llevó a los dos autores a describir un amplio espectro del ámbito cultural por medio de un concepto que parecía el más ajeno a las esferas culturales: definieron la cultura como industria.

Las tesis de Horkheimer y Adorno fueron tratadas durante décadas, incluso tras su retorno a Europa, como una suerte de información interna dentro del círculo del Instituto para la Investigación Social. En el transcurso de los años sesenta, sin embargo, empezó a desarrollarse lentamente la historia efectual de este texto, que acabó por establecerse a través de la actualización de la crítica a los medios de comunicación de masas que tuvo lugar en la década de los años setenta: la *Dialéctica de la Ilustración* marcó un punto de inflexión de la literatura filosófica no sólo en relación con la ambivalencia de la Ilustración sino, principalmente, en tanto riguroso rechazo de una «economización de la cultura». Transcurridos sesenta años desde la publicación tardía de la

Dialéctica de la Ilustración, en el ámbito cultural actual, en el que todavía los mitos del genio, la originalidad y la autonomía representan puntos de referencia marcadamente esenciales, la palabra «industria» no supone mucho más que un improperio. Surge entonces la pregunta de cómo ha podido suceder que con un simple desplazamiento del singular al plural —de *industria cultural* a *creative and cultural industries*— esta marca conceptual haya podido resignificarse hoy en algo parecido a una promesa de salvación universal, y no sólo para unos pocos políticos,[1] sino también para muchos de los actores del campo mismo del arte.

Se puede obtener una posible explicación de esta paradoja a partir de una observación más profunda de las formas de subjetivación que se dan en los ámbitos, estructuras e instituciones que eran y son descritos con el concepto «industria(s) de la cultura y de la creatividad». Me gustaría discutir aquí estas formas de subjetivación y las instituciones específicas de este ámbito, investigando para ello cuatro componentes del concepto «industria cultural» para compararlos después, en orden inverso, con sus equivalentes actuales dentro de las *creative industries* contemporáneas.

1. El capítulo de la industria cultural se refiere en primer lugar a la creciente industria cinematográfica y mediática, sobre todo al cine de Hollywood y a las emisoras de radio privadas de Estados Unidos. Adorno y Horkheimer, de manera totalmente diferente a como lo hiciera su colega Walter Benjamin o Bertolt Brecht —quienes sostenían perspectivas ambivalentes acerca de los problemas y posibilidades que traían consigo la reproductibilidad técnica, los medios de comunicación de masas y los múltiples aspectos de la producción y la recepción bajo las nuevas condiciones— valoraron de forma directamente negativa la industria

---

[1] En el contexto de la política cultural es de suponer que, a raíz de la estabilización en toda Europa del concepto de *creative industries*, debería producirse un desplazamiento de los recursos para la financiación pública dentro de los programas de política cultural desde la promoción de posiciones críticas/divergentes hacia la promoción de empresas comerciales.

cultural: como una creciente espiral totalizadora de manipulación sistemática con la «exigencia retroactiva» de adaptarse cada vez más a este sistema.

«Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos».[2] En la interpretación del Instituto para la Investigación Social esta forma unívoca de la industria cultural constituye la estructura institucional de formas de subjetivación que someten al individuo al poder y a la totalidad del capital. De este modo, el primer componente del concepto de industria cultural de Adorno y Horkheimer consiste en el hecho de que ésta totaliza a su público y lo expone a una promesa permanentemente repetida y continuamente insatisfecha: «La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete».[3] Este círculo vicioso infinito de la promesa, que proyecta un deseo y lo mantiene en una forma de dependencia improductiva, constituye el núcleo de la idea de industria cultural como instrumento del engaño de masas. Para Adorno y Horkheimer los productos de la industria cultural están constituidos de tal forma que niegan o incluso impiden cualquier tipo de capacidad imaginativa, de espontaneidad, de fantasía o cualquier otro tipo de pensar activo por parte del espectador. Esta forma de consumo ultrapasiva está correlacionada con la tendencia de la industria cultural a elaborar un meticuloso registro del público y a trabajar estadísticamente sobre él: «Reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación de mercado, que ya no se diferencian prácticamente de las de propaganda, en grupos según ingresos, en campos rojos, verdes y azules».[4]

Quienes consumen la industria cultural aparecen como marionetas del capital; contados, serializados, encarcelados en su engranaje. «Los consumidores son obreros y empleados,

---

2 Marx Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. por Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994, p. 165.

3 *Ibidem*, p. 184.

4 *Ibidem*, p. 168.

agricultores y pequeños burgueses. La producción capitalista los encadena de tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece. Pero lo mismo que los dominados se han tomado la moral que les venía de los señores más en serio que estos últimos, así hoy las masas engañadas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza».[5] Esta imagen del consumidor que ha sucumbido ante el aparato de seducción anónimo de la industria cultural muestra el apogeo y también la limitación de la aproximación de Adorno y Horkheimer: la figura de la «masa engañada» convierte a ésta en una víctima pasiva, heterodeterminada, engañada y esclavizada.

2. Como segunda componente del concepto de industria cultural de Adorno y Horkheimer se traza una imagen específica de la producción. La posición de quienes la consumen aparece en la descripción de los autores claramente separada de la de quienes la producen, aunque esta separación, sin embargo, no sea pensada como una figura dualista en la que quien consume y quien produce constituyan respectivamente los sujetos pasivos y activos dentro de la industria cultural. Al contrario, ambos se implican mutuamente en una rara heteronomía paralela. Igual que quienes consumen la industria cultural, quienes la producen aparecen también como una función sometida y pasiva del sistema. Esta visión se contrapone a la teoría de la autoría y de los nuevos medios de Benjamin, en la que los autores pueden convertirse en productores a través de una transformación del aparato productivo, así como también se contrapone a la teoría y práctica del método teatral pedagógico de Brecht de los tempranos años treinta, según la cual en casa, en lugar de un público que consume, sólo existen autores. La rígida imagen de Adorno y Horkheimer muestra, por el contrario, sólo a productores característicamente pasivos que se encuentran ellos mismos cautivos en la totalidad de la industria cultural. La sujeción social se presenta como la única forma de subjetivación

5 *Ibidem*, p. 178.

pensable, también en el lado de la producción. El ejemplo más fértil del capítulo de la industria cultural muestra a los actores de las emisiones radiofónicas como funciones de la empresa «condenadas a la clandestinidad»: «Se limitan al ámbito no reconocido de los "aficionados", que por lo demás son organizados desde arriba. Cualquier huella de espontaneidad del público en el marco de la radio oficial es dirigida y absorbida, en una selección de especialistas, por cazadores de talento, competiciones ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género. Los talentos pertenecen a la empresa aun antes de que ésta los presente: de otro modo no se adaptarían tan fervientemente».[6] La imagen de los figurantes que son protagonistas sólo en apariencia, si la consideramos en relación a los *reality-shows,* los docudramas y los *casting-shows,* se muestra hoy, de hecho, más plausible que entonces. Sobre el trasfondo de un concepto más amplio de productor (que genera y da el acabado no sólo a mercancías culturales materializadas sino también a afectos y comunicación) la imagen de un sistema totalizante que determina cada atmósfera y cada movimiento se vuelve aún más oscura.

Adorno y Horkheimer anticipan ya este oscurecimiento, y lo hacen de una forma marcadamente feminizada. «La forma en que una muchacha acepta y cursa el compromiso obligatorio, el tono de la voz en el teléfono y en la situación más familiar, la elección de las palabras en la conversación, la entera vida íntima, ordenada según los conceptos del psicoanálisis vulgarizado, revela el intento de convertirse en el aparato adaptado al éxito, conformado, hasta en los movimientos instintivos, al modelo que ofrece la industria cultural».[7] El aparato de la industria cultural se correlaciona con el aparato-persona. Consumidores y consumidoras así como productores y productoras aparecen como esclavas de la totalidad y de la ideología, conformadas y movidas por un sistema abstracto. Como aparatos no son más que pequeñas ruedas de un engranaje mucho mayor; parte de una institución llamada industria cultural.

---

6 *Ibidem*, p. 167.

7 *Ibidem*, p. 212.

3. Como efecto de la relación entre el engranaje y sus piezas surge el tercer componente del concepto de industria cultural. Éste consiste en el hecho de que los actores y los productores de cultura son empleados cautivos de la(s) institución(es) (de la) industria cultural. Según Adorno y Horkheimer, la forma institucional en la cual se desarrolla la industria cultural es la de los gigantescos consorcios de la música, el entretenimiento o los medios de comunicación de masas. Los creativos se encuentran encerrados dentro de una estructura institucional en la que su creatividad es oprimida bajo la forma del trabajo dependiente. Este vínculo entre la creatividad como empleo que es una prisión y la sujeción social en general es descrito en la *Dialéctica de la Ilustración* de la siguiente manera: «En todos los casos se trata siempre, en el fondo, de la burla que se hace a sí mismo el varón. La posibilidad de convertirse en sujeto económico, en empresario o propietario, ha desaparecido definitivamente. Descendiendo hasta la última quesería, la empresa independiente, en cuya dirección y herencia se había fundado la familia burguesa y la posición de su jefe, ha caído en una dependencia sin salida. Todos se convierten en empleados, y en la civilización de los empleados cesa la dignidad, ya de por sí problemática, del padre».[8]

Del mismo modo que en el mundo de los empleados reina una dependencia y un control social sin salida, también el último refugio de la autonomía (y aquí se refleja ya el romanticismo de la autonomía del arte de la obra tardía de Adorno, *Teoría Estética*),[9] la producción de creatividad, es descrito como un proceso serializado, estructurado y clasificado, en el que la mayoría de sus actores, que anteriormente se entendían como resistencia, han sido finalmente civilizados como empleados. De acuerdo con la definición

8 *Ibidem*, p. 198.

9 Contra la substancialización que Adorno hace de la autonomía adscrita al arte burgués se podría haber objetado hace tiempo que precisamente ésta tiene el efecto de una praxis total, heteronomizante y jerárquica, y que perfila tanto el espacio de la producción como el de la recepción: el aparato de producción jerarquizado del teatro burgués o la disciplina extrema en las orquestas clásicas se correlaciona con los hábitos de recepción en ambos campos.

antropológica de institución ésta proporcionaría, como compensación, seguridad a los empleados y prometería tomar determinadas medidas en caso de aparecer contradicciones irresolubles. Aun cuando las instituciones específicas de la industria cultural no fueran eternas, sus aparatos despertarían precisamente esa sensación debido a su condición de aparatos y de esa forma aliviarían a los sujetos. Para Horkheimer y Adorno, sin embargo, incluso esta idea se debe también al hecho de que «el cuidado de las buenas relaciones entre los dependientes [...] pone hasta el último impulso privado bajo control social».[10]

4. El desarrollo de la industria cultural, como cuarto y último componente, debe contemplarse como un todo en tanto que transformación *tardía* del ámbito cultural que reproduce aquellos procesos que llevaron al fordismo en la agricultura, o en lo que se ha llamado industria rural. En contraposición con los sectores más poderosos de la industria —acero, petróleo, electricidad y química— los monopolios culturales serían débiles y dependientes. También los últimos restos de resistencia contra el fordismo —de nuevo encontramos aquí reminiscencias de la antigua función heroica del arte autónomo— fueron convertidos en fábricas. Las nuevas fábricas de la creatividad (el ámbito de los periódicos, el cine, la radio y la televisión) se adaptaron a los criterios de la fábrica fordista. El carácter de cadena de montaje ordenó la producción creativa de la industria cultural de forma similar a como lo había hecho antes con la agricultura y el trabajo del metal: mediante la serialización, la estandarización y el dominio total de la creatividad. «Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta de tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o las reproducciones del propio proceso de trabajo.»[11] Por lo tanto, según Adorno y Horkheimer, la función de las fábricas de

10 Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, *op. cit.*, p. 195.
11 *Ibidem*, p. 181.

creatividad consiste, por un lado, en la fabricación mecanizada de bienes de entretenimiento y, por otro, en la fijación y control —más allá de los ámbitos de producción tradicionales— de la reproducción en tanto que reproducción asimilada cada vez más a las formas de producción de la fábrica.

4. En lugar de contemplar la industria cultural como aquello que en la esfera cultural sustituye al arte burgués y a las vanguardias, y que traslada al ámbito cultural un modelo fordista generado en el exterior de la cultura, el filósofo postoperaista Paolo Virno se pregunta por el papel que le corresponde jugar a la industria cultural en la *superación* del fordismo y el taylorismo. Según sus afirmaciones en *Gramática de la multitud* «ésta [la industria cultural] puso a punto el paradigma de la producción postfordista en su conjunto. Creo que los procedimientos de la industria cultural devinieron, en un cierto momento y de ahí en adelante, ejemplares e invasivos. En la industria cultural, incluso en la que analizan Benjamin y Adorno, se puede vislumbrar el preanuncio de un modo de producir que luego, con el postfordismo, se generaliza y asume el rango de canon».[12] Encontramos aquí un giro fértil de la interpretación respecto a ese campo tardíamente industrializado y desposeído de su libertad, tal y como fue conceptualizado por la teoría crítica. Así como Horkheimer y Adorno describen la industria cultural en tanto reacia y rezagada en la transformación fordista, Virno la concibe como anticipación y paradigma de las formas de producción postfordistas.

Para Horkheimer y Adorno las instituciones de la industria cultural construyeron monopolios culturales modernos y, al mismo tiempo, un campo económico en el cual la esfera de circulación liberal burguesa pudo en parte continuar sobreviviendo (al lado y a pesar de su desintegración empresarial en otros sectores). Dentro de la totalidad de la industria cultural aparecen así pequeños espacios de diferencia y resistencia, pero también esta diferencia es rápidamente

12 Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, trad. por Adriana Gómez, Juan Domingo Estop y Miguel Santucho, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003, p. 58.

integrada de vuelta en la totalidad. Tal y como Horkheimer y Adorno no dudan en exponer: «Lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra. Una vez registrado en sus diferencias por la industria cultural, forma ya parte de ésta como el reformador agrario del capitalismo».[13]

En esta descripción, la diferencia no es más que un residuo del pasado que, al servicio del alcance de nuevos estadios de producción, es tratado como un resto en la transformación fordista generalizada de la industria cultural. Según Virno, en cambio: «Mirando las cosas desde la perspectiva de nuestro presente, no es difícil reconocer que estos supuestos residuos —un cierto espacio concedido a lo informal, a lo imprevisto, al "fuera de programa"— estaban cargados de futuro. No se trataba de residuos, sino de presagios anticipatorios. La informalidad de la acción comunicativa, la interacción competitiva típica de una reunión, la brusca variación que puede animar un programa televisivo, en general todo lo que hubiera sido disfuncional reglamentar más allá de cierto punto, hoy, en la época postfordista, se ha vuelto un aspecto típico de *toda* producción social. Y no sólo de la actual industria cultural, sino también de la Fiat de Melfi».[14] La industria cultural, desde el punto de vista de la teoría postoperaista, no es sólo una tardía y débil ramificación de la industria en el proceso de transformación fordista, sino también un modelo para el futuro y una anticipación de la amplia expansión de las formas de producción postfordistas: aquí los espacios informales y no programados, la apertura a lo imprevisto y las improvisaciones comunicativas constituyen en menor medida el resto que el núcleo, el margen que el centro.

3. Los consorcios mediáticos y del entretenimiento de la industria cultural se muestran, según Horkheimer y Adorno, como una estructura institucional para la sujeción del individuo al control del capital y, por lo mismo, como lugares de pura sujeción social. Incluso si damos por válida

13 Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, *op. cit.*, p. 176.

14 Paolo Virno, *Gramática de la multitud*, *op. cit.*, p. 59.

esta perspectiva estructuralista unilateral en lo que se refiere a las formas tempranas de la industria cultural, desde mediados del siglo XX algo parece haberse modificado en este terreno. Esta modificación se puede abarcar, por un lado, con conceptos que Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollaron en los años setenta. Aquí se trata sobre todo de la idea (desarrollada ampliamente más abajo) de que más allá de la sujeción social se desarrolla una segunda línea que acentúa, a un costado de los factores estructurales, la implicación activa y las formas de subjetivación. Deleuze y Guattari llaman a esta segunda línea fronteriza con la sujeción social [*assujettissement social*], «servidumbre maquínica» [*asservissement machinique*].[15] Junto a esta problematización desde el punto de vista conceptual se puede preguntar, por otro lado y en relación con los fenómenos actuales, cuáles son las formas de subjetivación emergentes en las nuevas formas institucionales de la industria creativa. Ya que lo que hoy se denomina *creative industries* —no sólo en el discurso de la política cultural y de la planificación urbanística neoliberal— se diferencia considerablemente en forma y función de la industria cultural de la vieja escuela.

Si nos fijamos en el tercer componente analizado, la forma institucional, resulta obvio que bajo la estructura etiquetada como *creative industries* ya no se organizan estas industrias en forma de gigantescas empresas de comunicación sino, principalmente, como pequeños negocios de productores y productoras de cultura autónomos en el campo de los nuevos medios de comunicación, la moda, el diseño gráfico, la cultura popular y, en el caso ideal, como acumulación de estas pequeñas empresas, es decir, como *clusters*. Si nos preguntamos entonces por las instituciones de las *creative industries*, parece más adecuado hablar de *no*-instituciones

15 Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. por José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 461-464 [el traductor de esta edición castellana utiliza «esclavitud» donde nosotros decimos, con Gerald Raunig, «servidumbre», de acuerdo con la nomenclatura establecida en Félix Guattari, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004 (N. del E.)].

o de *pseudo*-instituciones. Mientras el modelo de institución de la industria cultural era la gran empresa establecida a largo plazo, las pseudo-instituciones de las *creative industries* se muestran como temporalmente limitadas, efímeras y basadas en proyectos.

Estas «instituciones-proyecto»[16] parecen tener la ventaja de fundarse sobre la autodeterminación y el rechazo al rígido orden del régimen fordista. En los últimos dos apartados de este texto voy a entrar a discutir cuán convincente es este argumento. Teniendo en cuenta lo señalado antes en relación con la función de alivio de las instituciones respecto a la superación de las contradicciones quisiera establecer en este punto, sin embargo, que las instituciones-proyecto de las *creative industries*, en lugar de cumplir con la antigua tarea de liberar y gestionar las contradicciones, se dedican a promover, al contrario, la precarización y la inseguridad. Porque la idea de las instituciones-proyecto se caracteriza por una contradicción que clama al cielo: por una parte apela a esa descongestión estable que el concepto de institución implica; por otra, el concepto de proyecto se basa precisamente en el hecho de que éste no puede pensarse sin una limitación temporal. Retomando un motivo de *Gramática de la multitud* de Paolo Virno para aplicarlo al fenómeno de la «institución-proyecto», el carácter contradictorio de la institución como proyecto lleva sin duda alguna a esa completa superposición descrita por Virno de miedo y angustia, de temor absoluto y relativo, y finalmente a una expansión total de ese temor más allá del trabajo a todos los aspectos de la vida.[17]

Mientras que Horkheimer y Adorno se lamentaban de que los sujetos de la industria cultural no tenían la posibilidad de convertirse en empresarios independientes, el problema en la actual situación es justamente el contrario. La empresaria o empresario autónomo se ha convertido en la figura generalizada, aunque tenga luego que ir saltando como trabajador o trabajadora temporal de proyecto en proyecto o vaya abriendo, una tras otra, pequeñas empresas.

---

16 Agradezco a Birgit Mennel por haberme apuntado este concepto.

17 Véase Paolo Virno, *Gramática de la multitud*, *op. cit.*, p. 31 y ss.

Asimismo, los grandes sucesores de la industria cultural del siglo XX, los consorcios de los medios de comunicación, llevan a cabo bajo la bandera del espíritu emprendedor una política de externalización y subcontratación desmedida. En estos nuevos consorcios de medios de comunicación (en los que convergen desde el ámbito de la prensa escrita, pasando por los medios audiovisuales, hasta internet) permanecen en muchos casos, como puestos fijos, sólo quienes están vinculados con los ámbitos centrales de administración, y esto vale también para los medios públicos y oficiales. La mayoría de los individuos llamados creativos trabajan, por el contrario, como *freelances* o como empleados y empleadas autónomas con (o sin) contratos temporales. Se puede decir cínicamente que aquí la melancolía de Adorno por la pérdida de autonomía se realiza de un modo perverso en las condiciones de trabajo de las *creative industries*: los individuos creativos son abandonados a un ámbito específico de libertad, independencia y gobierno de sí. Aquí la flexibilidad se vuelve norma déspota, la precarización del trabajo la regla, las fronteras entre tiempo de trabajo y tiempo libre se diluyen del mismo modo que las de empleo y paro, y la precariedad se extiende desde el trabajo a la vida entera.

2. Pero ¿a qué se debe esta precarización universal? ¿Es también la industria creativa, como la industria cultural, un sistema que somete a sus sujetos? ¿O se da una forma específica de implicación en los actores de este proceso de precarización? Para discutir este segundo componente, las formas actuales de subjetivación en el ámbito cultural, quisiera volver a la exposición de Isabell Lorey sobre gubernamentalidad biopolítica y precarización de sí.[18] Lorey habla de la precarización como una línea de fuerza dentro de la gubernamentalidad liberal y de las sociedades biopolíticas. Esta línea de fuerza, que se remonta hasta bien atrás en la modernidad, fue actualizada de una forma específica por medio de las condiciones

18 Isabell Lorey, «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales», trad. por Marcelo Expósito, *Brumaria*, núm. 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, diciembre de 2006 (http://brumaria.net/publicacionbru7.htm), y publicación multilingüe en *transversal: máquinas y subjetivación*, noviembre de 2006 (http://eipcp.net/transversal/1106/ lorey/es). Reproducido también en este volumen.

de trabajo y vida que surgieron a raíz de los nuevos movimientos sociales de los años setenta, tomando como base los principios de la generación post '68: decidir uno o una misma en qué, con quién y cuándo quiere trabajar; decisión autodeterminada por unas condiciones de trabajo y de vida precarias. En este punto, Lorey desarrolla el concepto de precarización autodeterminada o «precarización de sí». Ya bajo las condiciones de la gubernamentalidad liberal, las personas tenían que desarrollar una relación creativa y productiva consigo mismas; esta praxis de la creatividad y esta capacitación para modelarse a sí mismo ha formado parte de las tecnologías gubernamentales del yo desde el siglo XVIII. Lo que siguiendo a Lorey ha cambiado en la actualidad es la *función* de la precarización: de una contradicción inmanente en el interior de la gubernamentalidad liberal se ha convertido en una función de normalización en la gubernamentalidad neoliberal; de una expulsión inclusiva en los márgenes de la sociedad, en un proceso que se sitúa en su centro. En el transcurso de este proceso —y esto explica también las transformaciones del fenómeno descrito por Horkheimer y Adorno hasta las actuales formas de las *creative industries*— fueron especialmente influyentes los experimentos de los años setenta con el fin de desarrollar formas de vida y de trabajo autodeterminadas como alternativas al régimen de trabajo reglamentado y normalizado. Con la emancipación concebida como un acto soberano respecto de una cotidianeidad espacial y temporalmente encorsetada, nació el fortalecimiento de aquella línea que ya no permite pensar la subjetivación, que va más allá de la sujeción social, únicamente en tanto subjetivación emancipadora: «Son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido de forma creciente en las más útiles en términos económicos, en la medida en que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo. Así, las prácticas y discursos de los movimientos sociales de los últimos treinta o cuarenta años no sólo han sido resistentes y se han dirigido contra la normalización sino que también, al mismo tiempo, han formado parte de las transformaciones que han desembocado en una forma de gubernamentalidad neoliberal».[19]

19 *Ibidem*, pp. 245-246.

A través de lo anterior hemos llegado a la actualidad, a un tiempo en el que las viejas ideas e ideologías de autonomía y libertad del individuo (sobre todo las del individuo como genio artístico) junto con determinados aspectos de la política post ‘68 se han transformado en una forma neoliberal hegemónica de subjetivación.

La precarización de sí significa asentir respecto de la explotación de cada aspecto de la vida, incluida la creatividad. Ésta es la paradoja de la creatividad como gobierno de sí, «gobernarse, controlarse, disciplinarse y regularse significa, al mismo tiempo, fabricarse, formarse y empoderarse, lo que, en este sentido, significa ser libre».[20] Aquí resuena también la diferencia conceptual que genera la distinción entre la imagen de marca de la industria cultural y la de la industria creativa: mientras la industria cultural parece apelar aún al componente colectivo abstracto de la cultura, en las *creative industries* se produce una continua invocación a la productividad del individuo. Una diferencia tal entre lo colectivo y lo individual sólo se da sin embargo en el plano de la invocación, puesto que las industrias de la creatividad destacan por atravesar este dualismo.

1. Recordemos por último el primer componente del concepto de Horkheimer y Adorno: la industria cultural totaliza al individuo y somete completamente a sus consumidores y consumidoras al dominio del capital. Con ayuda de las tesis de Isabell Lorey debería ser posible una ampliación del campo de mira: de la defensa de un concepto reduccionista de totalidad y heteronomía, a una focalización en la introducción específica de prácticas de resistencia para oponerse a la totalización de la creatividad, las cuales han motivado, a su vez, las formas de subjetivación actuales.

La industria cultural produce «ejemplos para los hombres, que deben convertirse en aquello a lo que los pliega el sistema».[21] Aunque sea lógicamente contradictoria, se muestra

20 *Ibidem*, p. 243.

21 Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, *op. cit.*, p. 198.

aquí una ambivalencia —como también en otras partes de la *Dialéctica de la Ilustración*— que vincula la esclavitud automática y la sujeción heterodeterminada por medio de un sistema totalizante (cuando no directamente entre ellas) ya que al fin y al cabo les otorga el mismo derecho. Esclavitud y sujeción son, para Deleuze y Guattari, dos polos coexistentes que se actualizan en las mismas cosas y en los mismos acontecimientos. En el régimen de la sujeción social, una unidad superior constituye al ser humano como un sujeto que remite a un objeto que ha devenido exterior. En el modo de la esclavitud maquínica los humanos no son sujetos, sino que adoptan el carácter de animales o de herramientas que forman parte de una máquina que sobrecodifica el conjunto. Precisamente en el fenómeno de las *creative industries* se deja ver la acción conjunta de ambos regímenes, dos partes que no cesan de reforzarse la una a la otra, aunque el componente de la servidumbre maquínica gana significación a través de un plus en subjetivación: «¿Habría, pues, que hablar de una "servidumbre voluntaria"?», preguntan Deleuze y Guattari, y su respuesta es: no, «existe una esclavitud maquínica de la que siempre se diría que se presupone, que sólo aparece como ya realizada, y que ni es tan "voluntaria" ni es "forzosa"».[22]

La perspectiva de un doble movimiento de sujeción bajo una unidad social y de servidumbre dentro de una máquina desmonta la idea de Horkheimer y Adorno de individuos pasivos y de un sistema que funciona como totalidad. Las formas de subjetivación reconstruyen cada vez más y más totalidad, y no se introducen en el proceso de sujeción social y servidumbre maquínica ni voluntaria, ni forzosamente. Y aquí encontramos también una respuesta a la pregunta planteada al comienzo: ¿cómo ha podido suceder que este pequeño desplazamiento de la industria cultural hacia las *creative and cultural industries* se haya convertido, no sólo para los políticos, sino también para muchos actores dentro de este ámbito, en una marca de liberación universal? Ha podido pasar precisamente porque las formas de subjetivación de la servidumbre maquínica están tan unidas al

22 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, *op. cit.*, p. 465 [véase *supra*, N. de las T. en nota 15].

deseo como a la adaptación, y los actores de las *creative industries* apelan al hecho de que al menos son ellos mismos los que han tomado la decisión de la precarización de sí. En este sentido, y para volver al título de nuestro texto, sería casi inadecuado hablar de «engaño de masas» si tenemos en cuenta la implicación de los actores en el modo de la servidumbre maquínica; de hecho, quisiera poner en duda que haya tenido sentido alguna vez. En el contexto de la industria de la creatividad sería más adecuado hablar de «autoengaño masificante» como un aspecto de la precarización de sí. Y este «engaño a sí mismo» constituiría la posibilidad de introducir, en este orden de cosas, la resistencia, que se actualizaría sobre el plano de inmanencia de aquello que aún hoy es designado como *creative industries*.

2. *Contra la clase creativa*

Alberto De Nicola,
Benedetto Vecchi
y Giggi Roggero

IMAGINAD UN «MILENIO NEGRO» sin Chelsea Marina, una metrópolis multicultural sin conflictos radicales.[1] Imaginad una clase media creativa en expansión a la búsqueda de reconocimiento, en una sociedad que (afortunadamente, debemos añadir) reduce el trabajo de fábrica, pero que (desgraciadamente) ha expulsado la lucha de clases. En este escenario fantasociológico, a la izquierda, en los meandros de la composición técnica de clase, existen dos imágenes de «los trabajadores del conocimiento». Por un lado, hay quienes los ven como un sector de élite, inequívocamente alejado de los obreros y de los «verdaderos» precarios a quienes se identifica con los trabajadores *low wage* [con salarios bajos] y *low skill* [de baja cualificación]. Por otro lado, encontramos a quienes exaltan a esos trabajadores del conocimiento como los nuevos sujetos del cambio, punta avanzada de la innovación, a la búsqueda de un reconocimiento en la sociedad que se corresponda con su condición. Paradójicamente, ambas posiciones —aunque con juicios de valor opuestos— coinciden en su lectura de la composición técnica de clase y en que sustancialmente legitiman la estratificación del mercado

1 Alude a la novela de J. G. Ballard *Millenium People* [ed. cast.: *Milenio negro*, Barcelona, Minotauro, 2004], que narra la rebelión de Chelsea Marina, un barrio de clase media acomodada, integrado por profesionales liberales («clase creativa» con buenos salarios) los cuales, no obstante, están embarcados en una espiral de gastos que hace imposible su ritmo de vida siempre al límite. [N. del T.]

de trabajo. El problema que se plantea en ambos casos es qué tipo de derechos han de ser reconocidos de acuerdo con estas diferentes perspectivas.

Ambas posiciones, por otra parte, sostienen lo que podríamos definir como una nueva visión de la «clase media», que tradicionalmente ha sido un concepto enteramente político e ideológico. Esta nueva visión consiste en la individuación de un grupo que estabiliza el sistema capitalista en un sentido progresivo.[2] Estas imágenes políticas, en fin, remarcan dos imágenes sociológicas dominantes: en primer lugar, la del *knowledge worker* como clase restringida que emerge en un marco de creciente polarización social; en segundo lugar, plantean la hipótesis de un proceso lineal de profesionalización, intelectualización y cualificación de la fuerza de trabajo.[3] De la primera posición —que es la de los nostálgicos de aquello que las luchas han destruido— no vale la pena ocuparse: ya lo hemos hecho suficientemente en los últimos años, y los conflictos en torno al trabajo asalariado y la fuga masiva del mismo ya se han ocupado también de darle respuesta. Vale la pena no obstante detenerse a responder la segunda visión, en la misma medida en que en ella coinciden ampliamente liberales y sectores del movimiento, sobre todo a partir de la sugerente descripción que Richard Florida hizo del ascenso de la clase creativa.[4] El problema que nos proponemos afrontar, por lo tanto, es el de cómo elaborar una crítica de la clase creativa que esté radicalmente más allá del «mal obrerismo» —arquitrabe de la cultura política de izquierda— de manos callosas y empapado de aceite y grasa.

---

2 Véase Mariuccia Salvati, *Da Berlino a New York. Crisi della classe media e futuro della democrazia nelle scienze sociali degli anni trenta*, Milán, Mondadori, 2000.

3 Véase Federico Butera, Enrico Donati y Ruggero Cesaria, *I lavoratori della conoscenza. Quadri, middle manager e altre professionalità tra professione e organizzazione*, Milán, Franco Angeli, 1997.

4 Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, and Daily Life*, Nueva York, Basic Books, 2003.

El sustantivo «clase»...

Florida define la clase como un grupo de personas que tienen intereses comunes y tienden a pensar y a comportarse de modo similar. Pero estas similitudes están determinadas principalmente por su función económica. Las distinciones y caracterizaciones subsiguientes son consecuencia de esa función. El elemento peculiar de nuestra era, continúa Florida, es que las personas se ganan la vida poniendo a trabajar su propia creatividad. Dentro de la categoría de *knowledge worker* existe una estratificación. Knights, Murray y Willmott sostienen que el concepto de *knowledge work* sirve sobre todo para nombrar mutaciones en la organización del trabajo, en el sentido de una mayor intensidad del conocimiento. Por lo tanto, más que para clasificar determinadas ocupaciones, el concepto es útil para analizar el nuevo papel que asume el conocimiento en todo el espectro de la actividad productiva y de las formas de producción. Al mismo tiempo, se señala a los *networkers* como la vanguardia en los procesos de innovación y de desarrollo de los sistemas organizativos, cada vez más basados en las tecnologías informáticas y en la capacidad de tejer red a nivel global.[5] De manera diferente, Florida propone una distinción dentro de la clase creativa entre el núcleo principal supercreativo —compuesto por científicos, ingenieros, docentes universitarios, poetas y escritores, artistas, actores, diseñadores y arquitectos, en definitiva el grupo de aquellos que definen el *leadership* de pensamiento en la sociedad contemporánea, que constituyen alrededor del 12 % de la fuerza de trabajo— y el 20 % de profesionales creativos implicados en los sectores *high-tech*, en los servicios financieros, en el *business management*, en las profesiones legales y en los sectores de la sanidad. El 43 % de la fuerza de trabajo está implicada en la *service class*, mientras que un cuarto se puede clasificar dentro de la declinante *working class*. Estos dos últimos estratos, sostiene Florida, sirven de apoyo infraestructural a la economía creativa.

---

5 David Knigths, Fergus Murray y Hugh Willmott, «Networking as knowledge work: a study of strategic interorganizational development in the financial services industry», *Journal of Management Studies*, vol. 30, núm. 6, 1993.

Muchas críticas se han planteado a las tesis de Florida. Paul Maliszewski denuncia su aspecto apologético, que oculta la precarización y la producción ideológica de la economía creativa, y contesta el olvido de los 55 millones de trabajadores de servicios que en Estados Unidos limpian la basura de la clase creativa.[6] Tales críticas, si bien captan algunos de los aspectos problemáticos de la visión liberal y progresista de Florida, tienen sin embargo una vena nostálgica por los modelos ocupacionales puestos en crisis no sólo por la reacción neoliberal, sino también por los conflictos de clase. Más interesante resulta la tentativa de conceptualizar de otra manera la categoría de clase por parte de McKenzie Wark. El teórico australiano, en el ambicioso intento de poner al día el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels en la era del «trabajo inmaterial», traza las nuevas líneas del conflicto entre clase *hacker* y clase vectorial.[7] La clase *hacker* coincide con los trabajadores inmateriales de alto nivel, motor de la innovación, obligados a vender su propia capacidad de invención y de abstracción a la clase vectorial, esto es, a quienes poseen los nuevos medios de producción y monopolizan la información y los agentes virales que la transportan, o sea los vectores. La clase *hacker* es un sujeto de vanguardia, separada de la clase obrera y los campesinos, pero en torno a la cual se puede dar vida a un proceso de alianzas y recomposiciones. Transforma la política de masas en una política de la multiplicidad, dentro de la cual todas las clases pueden expresar su propia virtualidad.

El análisis de Wark —de manera no muy diferente a los estudios de Peter Drucker sobre el *knowledge worker*— se centra en la propiedad. Carece en cambio de un discurso sobre las formas de vida y la subjetividad, sobre la precariedad y su relación con la explotación. La composición técnica coincide, para el teórico australiano, con la composición política. Más allá de sus obvias diferencias de impostación y de perspectiva política, es en este punto en el que coinciden los análisis de Florida y de Wark: tanto la clase creativa

6 Paul Maliszewski, «Flexibility and Its Discontents», *The Baffler*, núm. 16, 2006.

7 McKenzie Wark, *Un manifiesto hacker*, Barcelona, Alpha Decay, 2006.

como la *hacker* son todavía «clase en sí», y deben convertirse en «clase para sí». Deben, en último término, adquirir la conciencia de clase para estar a la altura del papel histórico que el desarrollo capitalista les ha asignado.

… y el adjetivo «creativa»

La identidad y la conciencia de quienes pertenecen a la clase creativa, sostiene Florida, ya no se fundan sobre el trabajo o sobre las instituciones tradicionales, sino sobre su propia creatividad. Los criterios clásicos de clasificación del *knowledge worker*, basados en el nivel de formación y en el contenido del trabajo, en la posición ocupacional y en el encuadramiento jurídico, son sometidos a discusión por el economista estadounidense. No hay, en efecto, una correspondencia inmediata entre *skills* [competencias] y titulación. La autovalorización, la movilidad horizontal dentro del mercado de trabajo y la autoformación se convierten en variables decisivas para adquirir saberes y competencias. Hace ya tiempo que el problema de cómo certificar las capacidades forma parte de la literatura sobre los trabajadores del conocimiento, y resulta de gran interés el intento de Florida de elaborar nuevos índices para medir la creatividad. Propone así un Global Creativity Index, que se basa en tres T: Tecnología, Talento y Tolerancia. Las dos primeras se utilizan habitualmente por parte de quienes se ocupan del crecimiento económico y de la valorización capitalista. En lo que se refiere a cuál es la genealogía del presente, por otra parte, no parece que quepan dudas: en el ADN de la clase creativa están los movimientos y las contraculturas de los años sesenta. Es justamente por esto por lo que a Florida le preocupan terriblemente las políticas liberticidas y fundamentalistas de los *neocon*, fundamentadas materialmente en una atenta lectura de la composición de clase: tienden a fomentar el odio a la gente alternativa, para acaparar así el consenso proletario de amplias zonas desindustrializadas del interior de Estados Unidos. Esta política de valores, que hoy en día sigue dominando miserablemente en la izquierda italiana (aunque privada

del análisis materialista que originalmente la fundamenta), corre el riesgo de poner en fuga a la clase creativa, haciendo perder peso a Estados Unidos en la competición global por la captación de talentos.[8]

El índice de tolerancia se mide por la presencia de gente bohemia. El teórico militante estadounidense Andrew Ross localiza en la «industrialización de la bohemia» el origen de Silicon Alley, el distrito tecnológico de Nueva York, analizando así cómo se ponen a producir beneficio las formas de vida y de cooperación artísticas, alternativas y transgresoras que, en los años setenta, se concentraban en particular en el Lower East Side de Manhattan, el cual se convirtió ya en los años noventa en una cuenca de asentamiento productivo de las empresas de la *net economy*.[9] Justamente la recomposición de las figuras del bohemio y del burgués, o mejor dicho, la manera en que los conflictos y los movimientos edulcoran su propia radicalidad, constituye la premisa *sine qua non* para el desarrollo de la *creative class*. Tanto es así que el modelo de organización de empresa llega a ser el del proyecto *open source*, que originalmente nació para exceder los confines de la propiedad intelectual, dentro de los cuales el trabajo creativo acaba siendo reconducido. Si la creatividad, condensada en el entrelazamiento de las tres T, se basa en la relación entre el uno y lo múltiple, podríamos decir que lo que surge de las páginas de Florida es el lado oscuro, o mejor dicho, la larga sombra capitalista de la multitud: la singularidad asume la apariencia del individualismo, la autovalorización deviene culto del hedonismo, el común se transfigura en el emprendedor de negocios. El lugar donde la ética bohemia se encuentra con la ética protestante, la contracultura —quizás hoy teñida de *pink*— se convierte en una cuenca donde invertir en el capital humano propio y en una manera de hacer dinero. Incluso a la nueva forma del *business* de la ciudad creativa se aplican medidas de seguridad y es ahí donde se anestesia el conflicto de clase. Ésta es la lección que

---

8 Richard Florida, *The Flight of the Creative Class. The New Global Competition for Talent*, Nueva York, HarperCollins, 2005.

9 Andrew Ross, *No-Collar. The Human Workplace and Its Hidden Costs*, Nueva York, Basic Books, 2003.

Florida extrae de la Bahía de San Francisco, cuna de la contracultura estadounidense y de Silicon Valley. Por lo tanto, allá donde la ética del trabajo se acaba, cuando el deseo de autonomía y la infidelidad se convierten en los nuevos rasgos comunes de la composición de clase, la creatividad asume la forma de una nueva ética del trabajo.

Los saberes y la creatividad, por lo demás, pertenecen según Florida a una dimensión ahistórica, pues caracterizan al ser humano en cuanto tal. Se oculta así su carácter históricamente determinado, su condición de producto de la actividad y de la cooperación. Faltan, en otros términos, el trabajo vivo y las relaciones sociales de producción. Sobre esto Wark no tiene dudas: la clase vectorial puede reconducir la producción de la conciencia dentro de los límites de la propiedad sólo mediante la producción artificial de carencias allí donde hay riqueza y abundancia. Es justamente esa riqueza y abundancia, característica de la producción de saberes, lo que constituye el excedente que el capitalismo puede intentar regular y controlar, pero del cual no puede apropiarse completamente. Pero —¡cuidado!— esto no significa la crisis lineal del sistema capitalista, tal y como André Gorz parece deducir apresuradamente.[10] Al contrario, constituye la base material de la autonomía del trabajo vivo en el posfordismo. Define, al mismo tiempo, el campo del conflicto entre la producción del común (al contrario de lo que afirma mucha de la retórica de los movimientos, es oportuno precisar que el bien común no existe en estado de naturaleza, sino que es continuamente producido por el trabajo vivo y la cooperación social) y las tentativas de captura y apropiación por parte del capitalismo.

No hay clase sin lucha de clases

La clase creativa corre así el riesgo de presentarse como la ideología de la clase media sobre cuáles son sus propios fines, problema político en el que se centran Massimo Gaggi

10 Véase André Gorz, *L'immatériel*, París, Galilée, 2003.

y Edoardo Narduzzi en un libro reciente.[11] O mejor dicho, si la clase media se definía predominantemente en negativo, es decir, si designaba la pertenencia a un grupo que se distinguía de la clase obrera y de los capitalistas, y se encargaba de mantener el equilibrio social, la clase creativa se define en positivo, recogiendo al mismo tiempo la función política de la *middle class.* Lo de Florida es una suerte de liberal-marxismo que distingue entre la estructura económica —que ya no se identifica simplemente en el trabajo, sino en la puesta a producir de la creatividad y de las formas de vida— y la superestructura de la conciencia de la clase creativa, que aún se ha de hacer emerger. Esto responde a la racionalidad de la historia: la afirmación de la clase creativa es en efecto, para el economista estadounidense, el resultado de la evolución de las fuerzas económicas. Se propone así una nueva teoría de la sociedad dual: no aquella —nefasta— que dividía entre quienes tienen sus derechos garantizados y quienes no los tienen, sino otra que distingue la clase creativa frente a la *old society.*

La de Florida es una teoría de las clases basada en una nueva idea de modernización; de ahí el interés que suscita. Las así llamadas «tres T», por otra parte, no son sino las condiciones de posibilidad para que el desarrollo, la competencia y el crecimiento económico puedan imponerse en la economía globalizada. El componente crítico de su discurso, incluida la crítica al *bushismo*, se centra por consiguiente en la denuncia del retraso o en la aversión de las instituciones políticas con respecto del «nuevo curso» que tiene propiedades salvíficas. El capital ha de atender al desarrollo de la clase creativa y a su pleno reconocimiento para salir de las simas de su crisis de acumulación. Justamente es éste el motivo por el que Florida puede jactarse de que en él confluyen las figuras de estudioso progresista y consultor de las grandes corporaciones.

Lo explicado hasta aquí basta para delinear los contornos de un discurso innovador y coherente sobre la crisis del capitalismo y su posible cura. Pero más difícil resulta comprender

11 Massimo Gaggi y Edoardo Narduzzi, *La fine del ceto medio e la nascia della società low cost*, Turín, Einaudi, 2006.

por qué la idea de clase creativa —en tanto elemento político, no analítico— ha calado en distintos ámbitos del movimiento. Podemos observar cuáles son los resultados, en muchas luchas de los precarios de la clase creativa, de la tendencia a percibirse a sí mismos y a comportarse como si fuesen *lobbys*, esto es, a estar más atentos a que se reconozca el valor de su propio capital creativo en las jerarquías del mercado de trabajo que a poner en discusión los mecanismos de regulación del mismo. Podemos decirlo de otro modo: la *creative class* evidencia la esquizofrenia del trabajador postfordista, esto es, el hecho de ser al mismo tiempo trabajo y capital, tal y como Sergio Bologna y Andrea Fumagalli describen óptimamente mediante el paradigma del trabajador autónomo de segunda generación,[12] que exalta apologéticamente Aldo Bonomi mediante la ideología del empresario de sí, superada por Florida al fundir las figuras del bohemio y el burgués. El problema de los procesos de composición política de clase en el postfordismo no es en realidad el de cómo recomponer una figura jurídica que albergue en sí al empleador y al prestador de trabajo, sino más bien cómo escindirlos.

Las perspectivas políticas de los liberales y de algunos sectores de movimiento tienen un mínimo común denominador: ambas proponen un nuevo compromiso social por parte de la economía creativa. Un *new deal* global para Florida, un *welfare low cost* para Gaggi y Narduzzi, un keynesianismo postestatal para quienes defienden al cognitariado. Pero todos ellos excluyen de sus análisis el hecho de que el compromiso social se fundaba anteriormente no sobre procesos de conflicto genéricos, ni mucho menos sobre la búsqueda racional de equilibrios progresivos. Era el resultado de la lucha de clases. Rehuyendo tanto de la imagen elitista del *knowledge worker* como de la nostalgia por los dispositivos de ocupación y garantismo «fordistas», Andrew Ross identifica el nudo político central donde se combinan las instancias subjetivas que están por encima y por debajo de la «línea» que marca la jerarquización del trabajo cognitivo.

12 Véase Sergio Bologna y Andrea Fumagalli (eds.), *Il lavoro autonomo di seconda generazione. Scenari del postfordismo in Italia*, Milán, Feltrinelli, 1997 [ed. cast.: Sergio Bologna, *Crisis de la clase media y posfordismo*, Madrid, Akal. Cuestiones de Antagonismo, 2006].

Si se carece de este tipo de perspectiva, continúa el teórico estadounidense, la parte alta se identificará con la imagen autoemprendedora, mientras que la otra se identificará con los procesos de *de-skilling* [descualificación] en los empleos de subsistencia.[13] En lugar de eso, Ross apunta hacia la recomposición de los conflictos en torno a la propiedad intelectual y la distribución de la renta a caballo de un desarrollo pleno de la autonomía de la cooperación social. Es en la articulación con esta línea o en el alejamiento de ella donde se juega la posible rearticulación del concepto de clase en la era del capitalismo cognitivo,[14] justo al contrario que la hipótesis de Florida sobre la disolución de las clases, es decir, sobre la *creative class* como una nueva clase media postclasista.

Las clases, en efecto, no son un fenómeno natural, ni un simple reflejo de la estratificación del mercado de trabajo. Son categorías políticas. Si, como afirma Mario Tronti, no hay clase sin lucha de clases,[15] podríamos decir que con la lucha de clases no hay clase media. En otros términos, con la lucha de clases se pone en crisis el espacio de estabilización y mediación que los grupos que forman parte de este estrato cubren políticamente. El esquema que proponen tanto Florida como Wark, en cambio, se apoya en una separación entre la clase en sí y la clase para sí, mientras que la prerrogativa de conectar la una con la otra se confía a una acción de la conciencia que no se describe con mucha más

---

13 Véase Andrew Ross, «Technology and Below-the-Line Labor in the Copyfight over Intellectual Property», *American Quarterly*, núm. 58, John Hopkins University Press, 2006.

14 Véase Carlo Vercellone (ed.), *Capitalismo cognitivo. Conoscenza e finanza nell'epoca postfordista*, Roma, Manifestolibri, 2006.

15 Nos referimos aquí en particular a las reflexiones sobre el concepto de clase en Marx que expuso Mario Tronti en el ciclo de seminarios *Lessico marxiano* [celebrado en la Libera Università Metropolitana del Atelier Occupato ESC, Roma, http://www.escatelier.net/index.php?option=com_content&task=view&id=332&Itemid=276, donde se puede acceder al programa y al registro en audio de todas las intervenciones, incluida la de Tronti. Véase también en castellano, de Mario Tronti, *Obreros y capital*, Madrid, Akal. Cuestiones de Antagonismo, 2001 (N. del T.)].

precisión. Este esquema acaba relegando a la clase a una definición por completo teórica y a la acción política al estrecho perímetro del reconocimiento de una transformación acaecida en la división del trabajo, con la cual, no obstante y por el momento, no se corresponden nuevos derechos. Nosotros pensamos, al contrario, que el concepto de clase es un concepto político en devenir, que se da en la subjetivación inmanente al mundo del trabajo que intenta exceder los procesos de jerarquización e individualización destinados a controlarlo y contenerlo. Al ligar de forma optimista las estratificaciones de la composición del trabajo con la definición de la clase se corre el riesgo de naturalizar los dispositivos de control y medida del trabajo vivo, transformando a aquélla en meros agregados identitarios. La relación entre composición técnica y composición política de clase debe, en lugar de eso, situar en el centro los conflictos, las experiencias de rechazo y éxodo que ya se dan en el mercado de trabajo. Debemos comprender cómo, en la época del trabajo cognitivo, se componen estrategias de autovalorización que resisten a los dispositivos de mando, explotación y segmentación, para constituir así un campo de composición de fuerzas; y es en este campo, que viene definido por la producción del común, donde se puede buscar una subjetivación política de clase.

Desde este punto de vista, la misma idea de «recomposición» deja traslucir la existencia de una originaria unidad del trabajo que posteriormente se descompone por las divisiones que el capitalismo opera. Pero, al contrario, el problema político y analítico al que nos enfrentamos, fuera de toda imagen meramente teórica, totalizadora y teleológica de la clase, es pensar la conexión tendencial de las luchas, su posible generalización y potenciamiento, esto es, la codificación estratégica de las resistencias en acto. La clase, en este sentido, debe ser pensada como un efecto global y no como una estructura objetiva, sociológicamente definida y formada identitariamente. Es al mismo tiempo la puesta en juego y la condición de posibilidad de la lucha.

Trabajo cognitivo, decíamos. Es mejor aclarar: tal categoría no indica para nosotros un sector hegemónico que se remarca mediante una lectura de la composición técnica de clase. Es así como el cognitariado ha venido siendo interpretado con frecuencia. El trabajo cognitivo es, en cambio, la

filigrana a través de la cual podemos leer la heterogeneidad del trabajo vivo postfordista y las nuevas relaciones de explotación. No implica, por lo demás, un proceso lineal de intelectualización de la fuerza de trabajo ni la expansión progresiva de la ocupación creativa. Las dinámicas de desclasamiento han sido, no por casualidad, uno de los terrenos de batalla de las recientes luchas de estudiantes y precarios a nivel europeo y global. Cognitivización del trabajo, por lo tanto, significa cognitivización de la explotación, cognitivización de la jerarquía de clase y de la regulación salarial, cognitivización del trabajo y de las formas de resistencia. La segmentación y jerarquización que se dan dentro de la composición de clase tienen sobre todo una función política. La imposible *reductio ad unum*, la irrepresentabilidad y la heterogeneidad de las nuevas figuras del trabajo vivo postfordista, su ser multitud, asumen en Florida la forma del *homo oeconomicus* de la era creativa, abierto a las diferencias en la medida en que se ha cancelado la diferencia radical: la diferencia de clase. El problema de la composición política de clase en el capitalismo cognitivo es, en cambio, cómo organizar la producción del común y al mismo tiempo las formas de resistencia. Se trata por lo tanto del problema del éxodo, aunque también del rechazo, allí donde la ética creativa se ha convertido en la nueva ética del trabajo. Porque el rechazo es la condición de posibilidad del éxodo y de la autonomía.

Podemos ahora dar un nombre a la cuestión que plantea McKenzie Wark: se trata de cómo desbloquear la potencia del presente. Desligándola, eso sí, de toda lectura determinista y de cualquier síntesis dialéctica, para situarla en el campo trazado por los conflictos de clase, las relaciones de fuerza y los procesos de producción del común. En definitiva, podemos decir que los análisis sobre la *creative class* evidencian con claridad cómo se superponen vida y trabajo en el capitalismo cognitivo. Con ello, toda idea nostálgica por las formas de organización de clase del pasado queda felizmente superada. Por lo tanto, no hay ninguna posibilidad de restaurar la dicotomía, finalmente difunta, entre trabajo productivo e improductivo. El problema de tales análisis es, no obstante, que nos ocultan la función totalmente política de la individuación, la territorialización, las relaciones

de explotación y la lucha de clases. Se pierde, dicho en otros términos, el concepto marxiano de trabajo productivo no en tanto elemento que se distingue del trabajo improductivo, sino como dispositivo teórico de ataque. En su capacidad no de describir, sino de hacer mal al enemigo.

¿Dónde están actualmente las oficinas Putilov del trabajo cognitivo?[16] Si las tres T, como ya hemos visto, son las condiciones de posibilidad del desarrollo capitalista, icono sagrado de la producción capitalista del común, ¿cuáles son las condiciones de posibilidad de su ruptura? Aquí, el cambio en la determinación política debe tener la fuerza de transformar incluso el signo de la investigación teórica. ¿Cómo individuar en la composición del trabajo vivo la jerarquía política de los conflictos, que lejos de ser el calco sociológico de las jerarquías y segmentaciones del mercado de trabajo, debe explicar los valores diferenciales de los procesos de subjetivación y los puntos de ataque que la hagan saltar por los aires? He ahí el nudo, irresuelto, de la composición política de clase, que se ve rechazado por la propia composición técnica, en tanto articulación de la fuerza de trabajo determinada por la producción capitalista del común y por las relaciones de explotación. En este nudo central se sitúa la tarea del pensamiento radical hoy. Para expresarlo mejor, se trata de elaborar un punto de vista de clase que esté a la altura de la composición del trabajo vivo contemporáneo, que permita no recomponer, sino liberar una potencia fundada en la relación entre singularidad y producción autónoma del común, allí donde ninguna simetría ni ninguna inversión dialéctica es posible.

16 Evoca, obviamente, los conflictos obreros que en 1905 se iniciaron en las fábricas Putilov de Petrogrado, provocando una huelga de masas. Habiendo sido sangrientamente reprimidos, constituyeron no obstante uno de los puntos de arranque de la línea de ruptura que dio lugar a la Revolución soviética de Octubre de 1917. [N. del T.]

3. *Gubernamentalidad y precarización de sí Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales*

Isabell Lorey

ALGUNOS DE NOSOTROS Y DE NOSOTRAS, productores y productoras culturales,[1] ni siquiera consideramos la idea de un empleo fijo en una institución. Como mucho unos pocos años, después queremos algo diferente. ¿No ha sido siempre

---

1 El término «productores y productoras culturales» se utiliza aquí como una designación paradójica. Se refiere a la imaginación de los sujetos designados: la imaginación de su propia producción autónoma y de la producción de sí mismos. Pero al mismo tiempo estos modos de subjetivación son instrumentos de gobierno y constituyen efectos funcionales de las sociedades de gubernamentalidad biopolítica de la modernidad occidental. Por lo tanto, se trata de un término que tiene un significado contradictorio, no coherente. Es más, no se refiere solamente, ni en primer lugar, a los y las artistas. Se remite más bien a la definición que maneja el grupo kpD/kleines postfordistisches Drama (pequeño drama Posfordista), al que pertenezco junto con Brigitta Kuster, Katja Reichard y Marion von Osten [KPD, con todas sus letras en mayúscula, eran las iniciales del antiguo Kommunistische Partei Deutschlands, Partido Comunista Alemán (N. del T.)]. «Empleamos el término "productores y productoras culturales" de un modo decididamente estratégico. Con él no hablamos de un cierto sector (industria cultural), ni de una cierta categoría social (por ejemplo, quienes disfrutan de la seguridad social para artistas en Alemania, que consiste en un seguro de salud, jubilación y accidente para artistas y escritores), ni de una autoconcepción profesional. De lo que hablamos es de la práctica de atravesar una variedad de cosas: producción teórica, diseño, autoorganización política y cultural, formas de colaboración, empleos remunerados y no remunerados, economías informales y formales, alianzas temporales, una forma de trabajo y de vida sostenida por la idea de proyecto» («Prekäre Subjektivierung», entrevista con kleines postfordistisches Drama, *Malmoe*, núm. 7, 2005, p. 24).

nuestra idea la de no vernos forzados a una sola dedicación, a la definición clásica de empleo que ignora tantísimas cosas? ¿No se trataba de no venderse, de no vernos compelidos o compelidas a renunciar a las muchas actividades que tanto nos apetecen? ¿No era tan importante el hecho de no adaptarse a las limitaciones de una institución, ahorrar el tiempo y la energía necesarios para los proyectos creativos, y quizás políticos, que realmente nos interesan? ¿Acaso no aceptamos de buen grado un trabajo más o menos bien pagado que, sin embargo, abandonamos cuando sentimos que ya no nos viene bien? Al menos nos habrá dado un poco de dinero que nos sirva para llevar adelante un nuevo proyecto con más sentido, seguramente peor pagado, pero más satisfactorio.

Para mantener la actitud que acabamos de sugerir resulta crucial la creencia de que hemos elegido nuestras propias situaciones, tanto vitales como laborales, y de que podemos realizarlas de manera relativamente libre y autónoma. En realidad, también las incertidumbres y la falta de continuidad bajo condiciones sociales establecidas se eligen en gran medida de forma consciente. Pero lo que nos va a ocupar a continuación no son preguntas como ¿cuándo decido realmente con libertad?, o ¿cuándo actúo con autonomía?, sino al contrario: analizaremos las formas en que las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales. Este texto abordará en qué medida la precarización «elegida para sí» contribuye a producir las condiciones que permiten convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales.

Ninguna afirmación general sobre los productores o las productoras culturales o sobre aquellas personas que se encuentran actualmente en una situación de precariedad se podrá deducir de dicho enfoque. Sin embargo, lo que se evidencia al problematizar esta precarización[2] «elegida para

---

2 No hay una sola palabra que pueda dar cuenta del actual proceso de *devenir precario o precaria*; se propone este término de forma tentativa. En alemán, la palabra propuesta es «*Prekarisierung*».

sí» son las líneas de fuerza históricas[3] de la subjetivación burguesa moderna, imperceptiblemente hegemónicas y normalizadoras, y con capacidad para bloquear los comportamientos resistentes.[4]

Para manifestar la genealogía de estas líneas de fuerza me voy a remitir en primer lugar a los conceptos de «gubernamentalidad» y «biopolítica» de Michel Foucault. No para enfocar las rupturas y escisiones que se producen en las líneas de subjetivación burguesa sino, al contrario, sus continuidades estructurales y transformadoras, incluidos sus entrelazamientos con las técnicas gubernamentales de las sociedades occidentales modernas hasta la actualidad. ¿Qué ideas sobre la soberanía surgen en estos dispositivos modernos, gubernamentales? ¿Qué líneas de fuerza, esto es, qué continuidades, autoevidencias y normalizaciones pueden trazarse en los que consideramos productores y productoras culturales «por elección» (quienes se han convertido en precarios y precarias bajo las condiciones neoliberales), en nuestra manera actual de estar en el mundo y, más en concreto también, en las llamadas prácticas disidentes? ¿Acaso los productores y productoras culturales en situación de precariedad encarnan una «nueva» normalidad gubernamental a través de ciertas relaciones con el sí mismo y de ciertas ideas de soberanía?

En el curso del texto voy a diferenciar, tomando en cuenta la genealogía de estas líneas de fuerza de subjetivación burguesa, entre precarización como desviación (y por lo

3 Por «líneas de fuerza» entiendo las conformaciones de acciones o prácticas que se han homogeneizado y normalizado en el tiempo y en el espacio a lo largo de décadas o siglos y que, en último término, ejercen efectos hegemónicos (véase Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2005; Gilles Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987).

4 Hemos elegido traducir como «comportamientos resistentes» el término «*contre-conduite*» que Foucault usaba para describir las luchas contra los modos de gobierno que identificó como «gubernamentalidad». Véase Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Vorlesungen am Collège de France 1978-79*, Francfurt, 2004 [el libro no está aún traducido al castellano, pero se puede consultar Michel Foucault, «Nacimiento de la biopolítica», en *Estética, ética y hermenéutica*, Obras Esenciales, Volumen III, Barcelona, Paidós, 1999].

tanto como contradicción de la gubernamentalidad *liberal*), por una parte, y como función hegemónica de la gubernamentalidad *neoliberal*, por otra. Finalmente, voy a intentar clarificar la relación entre ambas basándome en el ejemplo contemporáneo de la «libre» decisión de tener una vida y un trabajo precarios.

Gubernamentalidad biopolítica

Con el término «gubernamentalidad», Michel Foucault definió el entrelazamiento estructural del gobierno de un Estado con las técnicas de gobierno del sí mismo en las sociedades occidentales. Esta relación entre el Estado y la población como sujetos no es una constante atemporal. Fue en el curso del siglo XVIII donde pudo echar raíces, por vez primera, aquello que venía desarrollándose desde el XVII: una nueva técnica de gobierno o, más precisamente, las líneas de fuerza de las técnicas modernas de gobierno que se extienden hasta la actualidad. El soberano moderno, que Foucault caracteriza de forma prototípica a partir de *El Príncipe* de Maquiavelo, en el siglo XVI, y en la comunidad de súbditos voluntarios basada en un contrato descrita por Hobbes en el siglo XVII, aún no se preocupaba por dirigir al «pueblo» para su bien común; su interés residía más bien, de forma primordial, en dominarlo para el bienestar del propio soberano. Fue también en el curso del siglo XVIII (cuando el liberalismo y la burguesía se hicieron hegemónicos) donde por primera vez la población se sumó a una nueva forma del poder que pretendía mejorar la vida del «pueblo» bajo su mando. El poder del Estado ya no dependía solamente del tamaño de un territorio o de la regulación autoritaria y mercantil de sus súbditos,[5] sino de la «felicidad» de la población, de su vida y de la constante mejora de ésta.

---

5 El mercantilismo también se orientaba al crecimiento de la población, aunque más en términos cuantitativos que en términos de la cualidad de vida «del pueblo».

Durante el siglo XVIII los métodos de gobierno continuaron su transformación hacia la economía política del liberalismo: limitaciones autoimpuestas al gobierno en beneficio del libre mercado, por una parte, y una población compuesta por sujetos cuyo pensamiento y comportamiento estaban encerrados en paradigmas económicos, por otra. La subyugación de dichos sujetos no se producía por simples métodos de obediencia, sino que se volvían gobernables en la medida en que, en general, «sus expectativas de vida, su salud, el curso de sus comportamientos, estaban implicados en relaciones complejas y entrelazadas con los procesos económicos».[6] Los modos liberales de gobierno presentaban la estructura básica de la gubernamentalidad moderna, la cual ha sido siempre biopolítica.[7] En otras palabras: el liberalismo fue el marco económico y político de la biopolítica, e igualmente «un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo».[8]

Cada vez más, a finales del siglo XVIII, la fuerza y la riqueza de un Estado dependía de la salud de su población. Bajo un marco liberal burgués, una determinada política de gobierno (que se mantiene en nuestros días) se orientó entonces hacia esos fines estableciendo, produciendo y asegurando la normalidad. Para ello se necesitaba una gran cantidad de datos: se produjeron estadísticas, se calcularon las tasas de probabilidad de nacimiento y muerte, la frecuencia de las enfermedades, las condiciones de vida, los medios de nutrición, etcétera. Pero eso no era suficiente. Con el fin de producir y maximizar los estándares de salud de la población, estos métodos de gobierno biopolítico,

---

6 Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität II*, *op. cit.*, p. 42.

7 Uno de los pocos lugares en los que Foucault apunta el carácter inseparable de la gubernamentalidad moderna y la biopolítica es en el arriba citado *Die Geburt der Biopolitik* [véase *supra*, nota 4]. Sobre la gubernamentalidad biopolítica como concepto socioteórico, véase Isabell Lorey, «Als das Leben in die Politik eintrat. Die biopolitisch gouvernementale Moderne, Foucault und Agamben», en Marianne Pieper, Thomas Atzert, Serhat Karakayali y Vassilis Tsianos (eds.), *Empire und die biopolitische Wende*, Fráncfort-Nueva York, Campus, 2006.

8 Como afirma Michel Foucault en *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, *op. cit*.

bioproductivos y en favor de la vida, también requerían la participación activa de cada uno de los individuos, lo cual significa el gobierno de sí mismos.

Foucault escribe en *Historia de la sexualidad*: «El hombre occidental fue *aprendiendo* gradualmente qué significaba ser una especie viva en un mundo vivo, tener un cuerpo, condiciones de existencia, probabilidades de vida, bienestar individual y colectivo, fuerzas que podían ser modificadas, y un espacio en el que todo ello podía distribuirse de la mejor manera».[9] Aquí, Foucault describe dos cosas que considero esenciales: el individuo moderno debe aprender, en primer lugar, la manera de poseer un cuerpo dependiente de ciertas condiciones existenciales, y, en segundo lugar, debe desarrollar una relación creativa y productiva «consigo mismo», una relación en la que es posible crearse «su propio» cuerpo, «su propia» vida y a «sí mismo». Phillipp Sarasin muestra el surgimiento, en el contexto del discurso higienista occidental de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, de «la creencia de que el individuo era ampliamente capaz de determinar su salud, su enfermedad e incluso el momento de su muerte».[10] Esta idea de la capacidad de modelarse y crearse no surgió nunca de manera independiente a los dispositivos de gubernamentalidad.

En el contexto de las tecnologías gubernamentales liberales del yo, el atributo «propio» siempre significa «individualismo posesivo».[11] En un principio, sin embargo, las relaciones con el sí mismo (u orientadas de acuerdo con la imaginación de un «sí mismo») eran competencia exclusiva del burgués y sólo después, gradualmente hacia finales del siglo XIX, lo fueron de toda la población. La cuestión central en este punto no es la del estatuto legal de un sujeto, sino la de las condiciones estructurales de normalización de las sociedades: uno o una debe ser capaz de dirigirse, reconocerse como individuo sujeto a una sexualidad, aprender a tener un cuerpo que permanece sano por medio de distintas formas de

9 *Ibidem*. El subrayado es mío.

10 Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Fráncfort, Suhrkamp, 2001.

11 Crawford Brough Macpherson, *La teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke* (1962), Madrid, Trotta, 2005.

atención (nutrición, higiene, vida) y que puede enfermar si éstas faltan. En este sentido, la totalidad de la población tiene que convertirse en sujeto biopolítico.[12]

En lo que se refiere a los trabajadores y las trabajadoras asalariadas, tales relaciones imaginarias con el sí mismo[13] significan que el cuerpo de uno o de una, constituido como propiedad de sí, deviene un cuerpo «propio» que debe venderse como fuerza de trabajo. El individuo moderno «libre» se ve compelido a coproducirse mediante un tipo de relaciones consigo mismo tan poderosas que lo hacen vender su fuerza de trabajo con el fin de vivir una vida que pueda mejorarse de forma sostenida.

En las sociedades modernas, por lo tanto, las «artes de gobierno» —que es otro nombre que Foucault daba a la gubernamentalidad[14] no consisten principalmente en aplicar medidas represivas sino en extender una disciplina y un control de sí «interiorizados».[15] Su análisis es el de un orden al que no sólo se fuerza a la gente, a los cuerpos y a las cosas, sino en el que, además, éstos juegan simultáneamente un papel activo. En el centro del problema de las técnicas de dominio gubernamental no se encuentra tanto la regulación

---

12 Véase Isabell Lorey, «Als das Leben in die Politik eintrat», *op. cit.*

13 Siguiendo las ideas de Althusser, estas relaciones imaginarias con uno mismo no pueden separarse de las «condiciones de vida reales», que son las técnicas gubernamentales para dirigir a la población que se materializan, por ejemplo, en la constitución de los cuerpos.

14 Véase Michel Foucault, «La gubernamentalidad», *op. cit.*

15 Entiendo que no se trata de que la gestión de sí se «interiorizase» durante el neoliberalismo reemplazando otro principio regulador. La regulación y el control no son técnicas establecidas por vez primera bajo el neoliberalismo en oposición a la disciplina, al contrario de lo que argumentan Gilles Deleuze [«Post-scriptum sobre las sociedades de control» (1990), *Conversaciones 1972-1990,* Pre-Textos, Valencia, 1999 (http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/postscriptum-sobre-las-sociedades-de.html)] y Michael Hardt y Antonio Negri (*Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002). En particular, si se atribuye a las tecnologías de reproducción, junto con la higiene y la salud, un papel central en la producción biopolítica de cuerpos (sexualizados y racializados), entonces, en lo que se refiere a la burguesía, la introducción de tales prácticas de subjetivación debe situarse a comienzos de la era moderna, como muy tarde a finales del siglo XVIII.

exterior de sujetos autónomos y libres como la regulación de las relaciones mediante las cuales los denominados sujetos autónomos y libres se constituyen a sí mismos como tales.

En la segunda mitad del siglo XVII, John Locke, quién, según Marx, «demostró que la forma de pensar burguesa es la forma normal del pensamiento humano»,[16] escribió en su *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil* que «el hombre […] dueño de sí mismo y propietario de su persona y de las acciones y trabajos de ésta, tiene en sí mismo el gran fundamento de la propiedad».[17] A comienzos de la era moderna la propiedad adquirió un «significado antropológico»[18] tanto para el hombre burgués (para quien constituía un prerrequisito de su libertad formal como ciudadano) como para el trabajador (que poseía su propia fuerza de trabajo, la cual debía vender libremente como trabajo asalariado). La propiedad parecía ser el prerrequisito para que el individuo pudiera volverse independiente y libre del sistema tradicional de servidumbre y seguridad. Pero si adoptamos la perspectiva de la gubernamentalidad biopolítica, el significado de la propiedad sobrepasa el que adopta dentro de los límites de las relaciones entre ciudadanía, capital y trabajo asalariado: debe entenderse como algo ampliamente generalizado, en tanto que en un dispositivo biopolítico las relaciones de propiedad corporeizadas afectan a la totalidad de la población y no sólo a los ciudadanos o trabajadores, en la forma de gobierno del sí mismo gubernamental.[19] La persona moderna, de acuerdo con esto, se constituye mediante relaciones consigo misma de tipo individualista y posesivo que son

16 Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política* (1859), México, Siglo XXI, 1980.

17 John Locke, *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil* (1690), trad. de Carlos Mellizo, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 70.

18 Robert Castel, *Las metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*, Barcelona, Paidós, 1997.

19 La subjetivación biopolítica, a su vez, está diferenciada por medio del género, la raza, la adscripción de clase, la religión y la heteronormatividad, pero ahora no puedo entrar en más detalles porque, en términos generales, este texto se enfoca solamente sobre las líneas de fuerza de la subjetivación burguesa, y no busca ofrecer una mirada comprehensiva sobre el problema de los modos de constitución del sujeto.

fundamentales para la conformación de las ideas, históricamente específicas, de autonomía y libertad. Estructuralmente, las modernas relaciones con el sí mismo están basadas, más allá de la interpelación económica, en una relación más compleja con el cuerpo propio en tanto medio de producción.

En este sentido amplio de la economía y de la biopolítica las líneas de fuerza del empresario laboral, «el empresario de sí»[20] como modo de subjetivación, se remontan al comienzo de las sociedades liberales modernas y no son por completo un fenómeno neoliberal.[21] Tal genealogía nos permite recorrer desde finales del siglo XIX hasta la era del Estado social y del bienestar, así como poner en relación la figura del actual empresario o empresaria de sí (que se constituye mayormente en tanto compelida en el marco de la actual reconstrucción y desmantelamiento del Estado social y del bienestar) con los métodos gubernamentales de subjetivación, fundamentalmente liberales, que tienen lugar desde finales del siglo XVIII. Con la actual interpelación a ser responsable de sí, algo que ya había fracasado en el siglo XIX parece repetirse ahora: la primacía de la propiedad y la construcción de la seguridad que a ella se asocia. La propiedad

20 Katharina Pühl, «Der Bericht der Hartz-Kommission und die "Unternehmerin ihrer selbst": Geschlechterverhältnisse, Gouvernementalität und Neoliberalismus», en Marianne Pieper y Encarnación Gutiérrez Rodríguez (eds.), *Gouvernementalität. Ein sozialwissenschaftliches Konzept im Anschluss an Foucault*, Fráncfort-Nueva York, Campus, 2003.

21 Michel Foucault, por el contrario, habla en *Geschichte der Gouvernementalität II*, *op. cit.*, sobre el «empresario de sí» únicamente en el contexto de la formación de la gubernamentalidad neoliberal en Estados Unidos, al igual que lo hacen las investigaciones basadas en su trabajo (entre otras: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann y Thomas Lemke (eds.), *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Fráncfort, Suhrkamp, 2000; Marianne Pieper y Encarnación Gutiérrez Rodríguez (eds.), *Gouvernementalität*, *op. cit.*). Bröckling, Krasmann y Lemke argumentan, por ejemplo, que es posible detectar por vez primera «el comportamiento empresarial de los individuos económico-racionales» (*op. cit.*, p. 15) cuando la regulación liberal de la «libertad natural» se transformó en la de la «libertad artificial». Pero ¿qué es esta «libertad natural» sino el efecto de las técnicas gubernamentales y las luchas sociales? Y, frente a ello, ¿qué es la «libertad artificial»?

fue introducida en las primeras fases de la dominación burguesa como protección contra la inconmensurabilidad de la existencia social, como seguridad contra la vulnerabilidad en una sociedad secularizada y contra el dominio de príncipes y reyes. Originariamente servía solamente a unos pocos; fue a finales del siglo XIX cuando el Estado nación tuvo que garantizar la seguridad social para muchos. Sin embargo, de ahí no se deriva automáticamente que hoy el Estado deba, una vez más, adoptar una función social englobante de protección y seguridad,[22] puesto que ello reproduciría rápidamente el nexo flexible que ha existido entre libertad y seguridad en el Estado nación occidental, con inclusiones y exclusiones estructurales similares, que nos impedirían poder atravesarlo.

Sujetos libres normalizados

En las sociedades biopolíticas gubernamentales la constitución de lo «normal» está siempre entretejida con lo hegemónico.[23] Cuando en el curso de la era moderna se desarrolló la exigencia de orientarse hacia lo normal —que puede ser burgués, heterosexual, cristiano, blanco hombre, blanco mujer, nacional— se hizo necesario desarrollar también la idea de controlar el propio cuerpo y la propia vida, regulando y por lo tanto dirigiendo el yo. Lo normal no es idéntico a la norma pero puede adoptar su función. La normalidad nunca es

---

22 Véase por ejemplo Robert Castel, *Las metamorfosis de la cuestión social*, *op. cit.*

23 En su genealogía de la gubernamentalidad, Foucault no establece ninguna conexión explícita entre lo normal y lo hegemónico. Con el fin de entender la dinámica y el significado de la gubernamentalidad, los mecanismos de normalización deben ser observados explícitamente en conexión con la producción de discursos hegemónicos y las luchas correspondientes. Sobre la conexión entre Foucault y Gramsci, véase Stuart Hall, «The Spectacle of the "Other"», en Stuart Hall (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, SAGE Publications y The Open University, 1997, y Alex Demiroviæ, *Demokratie und Herrschaft. Aspekte kritischer Gesellschaftstheorie*, Munster, Westfälisches Dampfboot, 1997.

algo externo, porque somos nosotros y nosotras quienes la garantizamos y la reproducimos con alteraciones. De acuerdo con esto, nos gobernamos en el dispositivo que conforman la gubernamentalidad, la biopolítica y el capitalismo, en la misma medida en que nos normalizamos. Cuando la normalización funciona de forma regular, como sucede por lo general, el poder y ciertas relaciones de dominación son apenas perceptibles y extremadamente difíciles de observar de forma reflexiva ya que actuamos en favor de su producción en la manera en que nos relacionamos con nosotros y nosotras mismas y con nuestros propios cuerpos. La sociedad normativa y la subjetivación que en ella aparece son el efecto histórico de una tecnología de poder dirigida a la vida. El sujeto normalizado es también él mismo un constructo histórico que forma parte de un conjunto de formas de saber, tecnologías e instituciones. Este conjunto apunta tanto al cuerpo individual como a la vida de la población en su totalidad. La normalización se vive mediante prácticas cotidianas que son percibidas como autoevidentes y naturales.

Por otro lado, lo normal se naturaliza mediante un efecto de facticidad, de autenticidad. Creemos así, por ejemplo, en la esencia de nuestro yo, en nuestra verdad, en nuestro propio y verdadero centro, en el origen de nuestro ser, siendo todo ello en realidad un efecto de las relaciones de poder. Este gobierno de sí normalizador está basado en una coherencia, uniformidad y completitud imaginarias que podemos relacionar con la construcción del sujeto blanco y varón.[24] La coherencia es, de nuevo, uno de los prerrequisitos de la soberanía moderna. El sujeto debe creer que es «el amo de su propia casa» (Freud). Cuando esta imaginación fundamental falla en un sujeto, no sólo los otros perciben a la persona en cuestión como «anormal», sino que también esa persona adopta dicha opinión de sí misma.

24 Sobre la conexión entre completitud imaginaria y la condición de «ser blanco», véase Isabell Lorey, «Der weiße Körper als feministischer Fetisch. Konsequenzen aus der Ausblendung des deutschen Kolonialismus», en Martina Tißberger, Gabriele Dietze, Daniela Hrzán y Jana Husmann-Kastein (eds.), *Weiß – Weißsein – Whiteness. Critical Studies on Gender and Racism*, Fráncfort, Peter Lang, 2006.

Sigamos con el modo aprendido de relación consigo mismo que he descrito como imprescindible para la existencia de la gubernamentalidad biopolítica en la era moderna, y que afecta a la totalidad de la población de diversas maneras. Acabo de apuntar que esta relación consigo mismo está basada en la idea de tener una naturaleza y esencia interior, lo que constituye en último término la individualidad única de cada uno. Estos tipos de «verdades interiores, naturales» imaginadas, estas construcciones de la realidad, se entienden por lo general como inalterables; tan sólo pueden ser suprimidas o liberadas. Hasta hoy persiste la idea de que los sujetos tienen la capacidad o la necesidad de modelarse y diseñarse a sí mismos y a su propia vida, de forma libre y autónoma y de acuerdo con sus propias decisiones. No es por lo tanto fácil percibir este tipo de relaciones de poder ya que por lo común vienen de la mano de decisiones propias y libres, como pueda ser un punto de vista personal, y hasta hoy producen el deseo de preguntar ¿quién soy yo?, ¿cómo puedo realizar mi potencialidades?, ¿cómo puedo encontrarme y desarrollar al máximo la esencia de mi ser? Tal y como ya he mencionado, el concepto de responsabilidad de sí, tan comúnmente utilizado en el curso de la reestructuración neoliberal, pertenece a esta línea de fuerza de la facticidad y del individualismo posesivo liberales, lo cual funciona en consecuencia, actualmente, como una interpelación neoliberal al gobierno de sí.

Básicamente, el gobierno de sí gubernamental tiene lugar en una aparente paradoja. Gobernarse, controlarse, disciplinarse y regularse significa, al mismo tiempo, fabricarse, formarse y empoderarse, lo que, en este sentido, significa ser libre. Sólo mediante esta paradoja pueden los sujetos soberanos ser gobernados. Y esto precisamente porque las técnicas de gobierno de sí surgen de la simultaneidad de sujeción y empoderamiento, de compulsión y libertad. Es a través de este movimiento paradójico que el individuo se vuelve no sólo sujeto, sino sujeto moderno *libre*. Subjetivado de esta forma, participa de manera continua en la (re)producción de las condiciones de gubernamentalidad, siendo éste el escenario inicial en el que surge su agencia. De acuerdo con Foucault, el poder se practica sólo sobre «sujetos libres» y sólo mientras lo son.[25]

25 Michel Foucault, «El sujeto y el poder», en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow (eds.), *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.

En el contexto de la gubernamentalidad, por lo tanto, los sujetos están subyugados y simultáneamente dotados de agencia; son libres sólo en cierto sentido. Esta libertad es al mismo tiempo condición y efecto de las relaciones de poder liberales, es decir, de la gubernamentalidad biopolítica. A pesar de todos los cambios que han ocurrido desde finales del siglo XVIII ésta es una de las líneas de fuerza mediante las cuales los individuos pueden ser gobernados en nuestras sociedades modernas.

Esta libertad normalizada de las sociedades gubernamentales biopolíticas nunca existe sin asegurar mecanismos o construcciones de lo anormal y lo desviado que, de la misma manera, tienen funciones subjetivadoras. La era moderna parece impensable sin una «cultura del peligro», sin una amenaza permanente a lo normal, sin invasiones imaginarias de amenazas constantes y comunes como son las enfermedades, la suciedad, la sexualidad o el «miedo a degenerar».[26] Con la ayuda de esta cultura del peligro, las interrelaciones entre libertad y seguridad, entre empoderamiento de sí y compulsión permiten la conducción de los problemas de la economía política del poder liberal.

Ante este telón de fondo, a quienes no eran conformes a esta norma y a esta normalización del sujeto libre, soberano, burgués y blanco (incluidas sus relaciones de propiedad) se les convertía en precarios y precarias. En el contexto del Estado social, que garantizaba la seguridad de la inseguridad moderna, no sólo se hacía a las mujeres estructuralmente precarias en su condición de esposas por medio de las

---

26 Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität II*, *op. cit.*, p. 101, nota al pie. La gubernamentalidad biopolítica estructura las sociedades modernas de un modo concreto y paradójico. Tal y como Cornelia Ott afirma sucintamente, «permite a la gente llegar a entenderse como "sujetos" únicos, y al mismo tiempo los reúne como una "masa de población" amorfa y unificada […]. Por medio de esto, el reverso es siempre el "derecho a vivir" más que la exclusión o la aniquilación de la vida» («Lust, Geschlecht und Generativität. Zum Zusammenhang von gesellschaftlicher Organisation von Sexualität und Geschlechterhierarchie», en Irene Dölling y Beate Krais (eds.), *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktionen in der sozialen,* Fráncfort, Praxis, 1997, p. 110). Sobre las conexiones entre socialización biopolítica y colonialismo, véase Isabell Lorey, «Der weiße Körper als feministischer Fetisch», *op. cit.*

condiciones normales de trabajo que estaban orientadas hacia el hombre, sino que también se precarizaba a quienes eran excluidos y excluidas, como anormales y extranjeros, del acuerdo entre capital y fuerza de trabajo que se dio en el marco del Estado nación.[27] La precarización, de acuerdo con todo esto, ha venido a ser una contradicción inherente a la gubernamentalidad liberal que, como anormalidad, perturbaba la dinámica estabilizadora entre libertad y seguridad. En este sentido, ha sido con frecuencia el disparador de las luchas y los comportamientos de resistencia.

En la actualidad, las condiciones normales de trabajo orientadas hacia el varón «que gana el pan» están perdiendo su hegemonía. La precarización forma parte creciente de las técnicas de normalización gubernamental; el resultado de esta transformación neoliberal ha hecho que la precariedad haya pasado de ser una contradicción inherente a tener una función hegemónica.

Economización de la vida y ausencia de comportamientos resistentes

Hablar de «economización de la vida», una discusión que ha tenido lugar con frecuencia en los últimos años, limita las explicaciones de los procesos de transformación neoliberales: no sólo a causa de su retórica totalizadora sino también porque suele llevar asociada la afirmación de que supuestamente se trata de un fenómeno nuevo. La «economización de la vida» se refiere, por lo general, a ciertas tesis simplificadas: no sería ya sólo el trabajo, sino la vida la que estaría a disposición de los intereses económicos explotadores; no sería posible separar trabajo y vida; la distinción entre producción y reproducción habría implosionado en el curso de esta transformación. Esta tesis totalizadora sobre tal implosión nos habla de un estatuto

27 Sobre esta comprensión amplia de la precarización, véase kpD, «Prekäre Subjektivierung», *op. cit.*; Paul Mecheril, *Prekäre Verhältnisse. Über natio-ethno-kulturelle Mehrfachzugehörigkeit*, Munster-Nueva York-Múnich-Berlín, 2003.

de víctima colectiva y distorsiona una posible observación detallada de los modos de subjetivación y agencia y, en último término, de comportamiento resistente.

La tesis de la «economización de la vida» tiene, no obstante, cierto sentido desde la perspectiva de la gubernamentalización biopolítica. Apunta a las relaciones de poder y dominación de la sociedad liberal burguesa que durante más de doscientos años se ha constituido en torno a la productividad de la vida. Desde este punto de vista, la vida no ha sido nunca la otra cara del trabajo. En la modernidad occidental la reproducción fue siempre parte de lo político y lo económico. No sólo la reproducción, también la vida en general estuvo siempre dentro de las relaciones de poder. La vida, por el contrario (precisamente en su productividad, en su potencia para crear), fue siempre el efecto de tales relaciones. Y es precisamente este potencial creativo lo que es constitutivo de la paradoja de la subjetivación moderna, entre subordinación y empoderamiento, entre regulación y libertad. El proceso liberal de constitución de la precarización como contradicción inherente no tenía lugar fuera de esta subjetivación, siendo su resultado una mezcla de posiciones sociales, económicas y políticas.

En este sentido, la «economización de la vida», que en la actualidad es objeto de lamento, no es un fenómeno completamente neoliberal, sino una línea de fuerza de las sociedades biopolíticas que quizás se hace hoy inteligible de una nueva manera. Las subjetivaciones que se le asocian no son nuevas, como habitualmente se cree, aunque sus continuidades gubernamentales biopolíticas apenas hayan sido comprendidas hasta ahora.

¿Acaso no han sido gubernamentales las condiciones de vida y trabajo que han surgido en el contexto de los movimientos sociales desde los años sesenta?[28] En efecto, las prácticas

28 Luc Boltanski y Eve Chiapello [*El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal. Colección Cuestiones de Antagonismo, 2002] asumen que el origen de los cambios en el capitalismo desde la década de 1960 se puede localizar en la concreta integración y en la reformulación estratégica de la «crítica artista», una crítica dirigida a la uniformidad de la sociedad de masas, a la falta de autonomía individual y a la pérdida de las relaciones sociales auténticas. Véase también Thomas Lemke (ed.), *Gouvernementalität der Gegenwart*, *op. cit*.

conscientemente resistentes de los modos de vida alternativos, el deseo por tener cuerpos y relaciones con el sí mismo diferentes (en contextos feministas, ecologistas, de izquierda radical) se orientaban de forma persistente a diferenciarse de las condiciones de trabajo normales y a distanciarse de las coacciones, medidas disciplinarias y controles que a éstas se asociaban. Sus palabras clave eran: decidir por sí mismo en qué trabajar y con quién; elegir formas precarias de trabajo y vida en tanto en cuanto parecía posible una mayor libertad y autonomía, precisamente a partir de la organización del tiempo propio; y lo más importante de todo, autodeterminación. Con frecuencia, estar bien pagado o bien pagada no era una preocupación, porque la remuneración consistía en disfrutar del trabajo. Lo que preocupaba era poder desarrollar las capacidades propias. Por lo general, la aceptación consciente y voluntaria de condiciones de trabajo precarias venía a ser una expresión del deseo de vivir la separación moderna y patriarcal entre reproducción y trabajo asalariado de una manera diferente a la que permitía la situación de trabajo normal.

Sin embargo, son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido, de forma creciente, en las más útiles en términos económicos, puesto que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo. Así, las prácticas y discursos de los movimientos sociales de los últimos treinta o cuarenta años no sólo han sido resistentes y se han dirigido contra la normalización, sino que también, al mismo tiempo, han formado parte de las transformaciones que han desembocado en una forma de gubernamentalidad neoliberal.

¿Pero hasta qué punto es obvio que los modos de vida y trabajo precarios, que anteriormente se percibían como resistentes, tienen ahora una función hegemónica y gubernamental? Y ¿por qué parecen perder su capacidad para alimentar comportamientos resistentes? A continuación voy a ofrecer algunas reflexiones que no pretenden constituir un análisis exhaustivo.

Muchos de los productores y productoras culturales que han entrado en una situación precaria por su propia voluntad —la gente de la que aquí voy a hablar como un todo— se remiten de forma consciente o inconsciente a la historia de las anteriores condiciones de existencia alternativas, generalmente sin tener relación política directa con ellas. Y están

algo perturbados y perturbadas por su desplazamiento hacia el centro de la sociedad, es decir, por sentir que hoy se sitúan en el lugar donde lo normal y lo hegemónico se reproducen. Eso no significa, sin embargo, que las anteriores técnicas alternativas de vida y trabajo se vuelvan socialmente hegemónicas. Funciona justamente al contrario: la precarización masiva de las condiciones de trabajo se ejerce forzosamente sobre la totalidad de quienes salen de las condiciones de trabajo normales siguiendo la promesa de poder ser responsables de su propia creatividad y de fabricar sus vidas de acuerdo con sus propias reglas, como una condición de existencia deseable y supuestamente normal. Lo que nos concierne aquí no es la manera en que las personas en general se ven forzadas a la precarización, sino el hecho de que algunas afirman que, en tanto trabajadoras y trabajadores culturales, han elegido libremente unas condiciones precarias de vida y trabajo.[29]

Es sorprendente que no haya estudios empíricos y sistemáticos sobre esta situación.[30] Sabemos sin embargo que existen una serie de parámetros comunes que caracterizan a los productores y productoras culturales. Se trata de individuos instruidos o muy instruidos, por lo general entre veinticinco y cuarenta años, sin hijos o hijas, en situación de empleo precario

29 Sobre la precarización de sí en el contexto de la migración, fuera de las prácticas de «producción cultural», véase Efthimia Panagiotidis, «DenkerInnenzelle X. Prekarisierung, Mobilität, Exodus», *arranca! Für eine linke Strömung*, núm. 32, verano de 2005; y Brigitta Kuster, «Die eigenwillige Freiheit der Prekarisierung», *Grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie & Debatte*, núm. 18, 2006. (http://www.unet.univie.ac.at /~a9709070/grundrisse18/brigitta_kuster.htm).

30 Se pueden encontrar algunas aproximaciones iniciales en Daniela Böhmler y Peter Scheiffele, «Überlebenskunst in einer Kultur der Selbstverwertung», en Franz Schultheis y Christina Schulz (eds.), *Gesellschaft mit beschränkter Haftung. Zumutungen und Leiden im deutschen Alltag*, Constanza, 2005; el estudio de Anne y Marine Rambach sobre los y las intelectuales precarios y precarias en Francia, *Les intellos précaires*, París, Fayard, 2001; las tesis de Angela McRobbie sobre la funcionalidad de los y las artistas para la nueva economía: «"Everyone is creative": artists as new economy pioneers?», http://www.opendemocracy.net /arts/article_652.jsp; o el trabajo investigador del grupo kdD (véase notas 1 y 34; también kdD, «La precarización de los productores y productoras culturales y la ausente "vida buena"», *transversal: investigación militante*, abril de 2006; http://transform.eipcp.net/transversal/0406/kpd/es).

de forma más o menos intencionada. Persiguen trabajos temporales, viven sobre proyectos y persiguen contratos de trabajo con varios clientes al mismo tiempo, o al menos uno tras otro, por lo general sin seguro de enfermedad, vacaciones pagadas ni subsidio de desempleo; sus empleos no les cubren la seguridad social y por lo tanto no gozan de ninguna, o sólo de una mínima protección social. La semana de cuarenta horas de trabajo es una ilusión. El tiempo de trabajo y el tiempo libre no tienen fronteras definidas. El trabajo y el ocio ya no se pueden separar. Invierten el tiempo de trabajo no remunerado en acumular una gran cantidad de saber por el que no se les paga, pero que de forma natural se exige y se utiliza en las situaciones de trabajo remunerado.

Esto no es una «economización de la vida» que viene de fuera, todopoderosa y totalizadora. Al contrario, se trata de prácticas conectadas, tanto con el deseo como con la adaptación, en la medida en que estas condiciones de existencia son previstas y coproducidas constantemente mediante una obediencia anticipada. Los trabajos «voluntarios», es decir, impagados o escasamente pagados en las industrias culturales o académicas, por ejemplo, se aceptan con muchísima frecuencia como un hecho inamovible, en absoluto se exige algo diferente. Se asume la necesidad de andar a la busqueda de otros trabajos precarios, menos creativos, con el fin de financiar la producción cultural propia. Este financiamiento forzado, y al mismo tiempo elegido de la creatividad propia, no deja de apoyar y reproducir precisamente esas relaciones sufridas y de las que sin embargo se quiere ser parte.[31] Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo.[32]

31 El performer Jochen Roller tematiza precisamente esta dinámica en sus piezas.

32 Véase por ejemplo el documento Schröder/Blair de 1998, o la interpelación a –entre otros y otras– periodistas, artistas, académicos y académicas, en el contexto de la reforma Hartz-IV en Alemania, para que actúen como «profesionales de la nación».

Esta situación de precarización de sí está conectada a experiencias de miedo a la pérdida de control, a sentimientos de inseguridad por la falta de certidumbres y salvaguardas, así como al miedo al fracaso, el declive social y la pobreza. También por estas razones es difícil frenar o ejercer otras formas de abandono de los paradigmas hegemónicos. Todo el mundo tiene que continuar «a toda velocidad»; si no lo haces te quedas fuera... No hay tiempos claros para relajarse o recuperarse. Este tipo de reproducción no tiene un lugar determinado, lo cual redunda en el anhelo, imposible de satisfacer, de un lugar estable y, por lo mismo, en el sufrimiento por su carencia. El deseo de relajar el ritmo para «encontrarse» se torna insaciable. Estos tipos de prácticas reproductivas, por lo general, tienen que aprenderse desde cero. Carecen de toda autoevidencia y deben ser peleadas de forma encarnizada contra uno mismo, y contra los demás. A cambio, todo esto hace que el anhelo de reproducción, de regeneración, sea tan extremadamente comercializable.

A resultas de todo ello no sólo el trabajo y la producción se han convertido en precarios, sino también lo que se decía de su reverso, aquello que con frecuencia se define como «vida»: la reproducción. ¿Coinciden por lo tanto la producción y la reproducción? Sí, en el caso de estos productores y productoras culturales, tanto de una vieja como de una nueva manera. Lo que esto revela es que, en la forma neoliberal de individuación, algunas partes de la producción y la reproducción se depositan «en» los sujetos. Panagiotidis y Tsianos argumentan en esta línea cuando afirman: «La progresiva derrota de la división entre producción y reproducción no se da en el hogar o en el lugar de trabajo, sino por medio de una corporeización del propio trabajo: ¡un modo reflexivo de precarización!».[33] Pero lo que se materializa en los cuerpos, más allá del trabajo, es siempre también la vida gubernamental, ya que las relaciones de poder gubernamentales biopolíticas funcionan obstinadamente mediante la producción de cuerpos y relaciones consigo mismo hegemónicas y normalizadas.

33 Efthimia Panagoitidis y Vassilis Tsianos, «Reflexive Prekarisierung. Eine Introspektion aus dem Alltag von Projektlinken», *Fantômas. Magazin für linke Debatte und Praxis*, núm. 6, *Prekäre Zeiten*, invierno de 2004/2005, p. 19.

La función de la reproducción, por consiguiente, cambia en el presente contexto de trabajo y de «vida» inmaterial, precario y por lo ogeneral individualizado. Ya no se externaliza en otros o en otras, como se hacía primordialmente con las mujeres. Ahora la reproducción individual y la reproducción sexual —la producción de la vida— se individualizan y se deslizan, en parte, «dentro» de los propios sujetos. Se trata de la regeneración más allá del trabajo; también *a través* del trabajo, pero casi siempre fuera del trabajo asalariado adecuadamente pagado. Consiste en la regeneración, renovación, creación a partir de sí, re-producción de sí a partir del propio poder, con el acuerdo de una o uno mismo. La realización de sí se convierte en una tarea reproductiva a cargo de cada uno. El trabajo se supone que garantiza la reproducción de sí.

Presentar a las productoras y a los productores culturales «precarizados», a pesar de su heterogeneidad, de una manera uniforme como aquí hemos hecho, permite afirmar que su subjetivación en el neoliberalismo ha sido obviamente contradictoria, debido a la simultaneidad de la precarización (que también significa siempre fragmentación y no linealidad) por una parte, y por la continuidad de la idea de soberanía, por otra. La continuidad de la soberanía moderna tiene lugar mediante la estilización y la realización de sí, la autonomía y la libertad, mediante la fabricación y la responsabilidad de cada uno, y la repetición de la idea de facticidad. Un ejemplo de esto es la (todavía) extendida idea del sujeto artista masculino moderno, que extrae su creatividad de sí mismo porque supuestamente existe dentro de él, ahí donde la modernidad occidental ha situado el sexo y lo ha convertido en la naturaleza, la esencia de lo individual. En general, para los productores y productoras culturales que aquí se describen, «soberanía» significa confiar principalmente en su «libre» decisión de entrar en la precarización: por lo tanto significa «precarización de sí». Y esto podría ser una razón importante de la dificultad para reconocer que la precarización es un fenómeno gubernamental neoliberal *estructural* que afecta a la sociedad entera y que en pocos casos se basa en la libre decisión. Pero los productores y las productoras culturales ofrecen un ejemplo de cómo los modos de vida y las condiciones de trabajo «elegidas para sí», incluidas las ideas de autonomía y libertad, son compatibles con la reestructuración política y económica. ¿De qué otra manera

podemos explicar que en un estudio de las condiciones de vida y trabajo de algunos productores de cultura crítica, cuando se les preguntaba qué es la «buena vida», no tuvieran respuesta?[34] Que el trabajo y la vida sean cada vez más permeables entre sí significa, tal y como se expresó una entrevistada, que «el trabajo se filtra en tu vida». Pero obviamente, por el contrario, no hay suficientes ideas de una «buena vida» que se filtren en el trabajo, que pudieran a cambio transformarlo en algo que llegase a significar colectivamente una «buena vida». Faltan comportamientos resistentes que tengan la perspectiva de una buena vida, una vida que pueda ser cada vez menos funcional a la gubernamentalidad.

En apariencia, la creencia en la precarización como oposición a la gubernamentalidad liberal se puede argumentar con la ayuda de un tipo de subjetivación contradictoria, entre la soberanía y la fragmentación. De esta manera, sin embargo, las continuas relaciones de poder y dominación se hacen invisibles y los mecanismos de normalización se naturalizan como decisiones autónomas y autoevidentes de los sujetos.

---

34 Dicho estudio formaba parte del proyecto fílmico *Kamera Läuft!* (*¡Acción!*, vídeo de 32 minutos, Zúrich-Berlín, 2004), realizado a finales de 2003 por el grupo kpD (véase nota 1). Para ello se entrevistó a quince productores y productoras culturales de Berlín (incluido al propio grupo) «con quienes trabajábamos conjuntamente en favor de un tipo de práctica política en el campo cultural o cuyo trabajo teníamos como referencia […]. Nuestras preguntas se basaban en el cuestionario que el Fronte della Gioventù Lavoratrice y Potere Operaio utilizaron en una acción llevada a cabo a comienzos de 1967 en la fábrica Mirafiori de Turín, *La Fiat es nuestra universidad*; en él se preguntaba, entre otras cosas, por [las ideas de los trabajadores y trabajadoras] sobre las formas de organización y la "buena vida" […]. En lo que se refiere a una potencial politización de los productores culturales, también nos interesaban las estrategias colectivas de rechazo y los deseos que les están asociados de mejorar la vida propia y la de otras personas y también de cambio social. El único elemento de continuidad que estaba presente en todas las entrevistas era el hecho de sufrir una falta de continuidad […]. Tampoco nosotras encontramos apenas conceptos de vida alternativos en nuestro horizonte de ideas que pudieran contraponer algo claro y sin ambigüedades a los modos de vida existentes» (kpD, «La precarización de los productores y productoras culturales y la ausente "buena vida"», trad. por Marcelo Expósito, *op. cit.*).

Hablar de manera totalizadora de la «economización de la vida» también contribuye a lo mismo, puesto que deja fuera de perspectiva los efectos de las formas de hegemonía y, con ellos, también los conflictos y luchas. No nos permite ver cómo la imaginación de autonomía y libertad para sí se refleja en las líneas de fuerza gubernamentales de la subjetivación moderna; no nos permite imaginar otras libertades, lo cual bloquea la perspectiva de un posible comportamiento resistente que se enfrente a la función hegemónica de la precarización en el contexto de la gubernamentalidad neoliberal.

¿Cuál es el precio de esta normalización? ¿Qué funciona como anormal en el neoliberalismo?, ¿qué como desviado? ¿Qué es lo que, de esta forma, no se puede explotar económicamente? Antes que esperar la llegada mesiánica de la resistencia y las nuevas subjetividades (lo mismo que Deleuze formula retóricamente con la pregunta «¿acaso no tienen los cambios en el capitalismo un "encuentro" inesperado en la lenta emergencia de un nuevo yo como centro de resistencia?»),[35] creo que es necesario continuar trabajando más en profundidad y con más precisión en genealogías de la precarización como una función hegemónica de la actualidad, así como en el problema de las continuidades de los modos de subjetivación gubernamental burguesa que se dan también en los contextos donde existen nociones de autonomía y libertad que se ven a sí mismas como resistentes.

Agradezco a Brigitta Kuster, Katharina Pühl y Gerald Raunig sus consideraciones críticas

35 Gilles Deleuze, *Foucault*, *op. cit*. Un ejemplo actual extremo de esta idea mesiánica es naturalmente el final de *Imperio* de Michael Hardt y Toni Negri, *op. cit*., pero también, aunque de forma diferente y más atenuada, el propio Foucault con su reivindicación de nuevas subjetividades en «El sujeto y el poder», *op. cit.*

4. *Salidas incalculables*

Marion von Osten

¿CÓMO SE CORRESPONDE EL ACTUAL discurso hegemónico sobre la creatividad, las *creative industries* y el papel de los y las artistas como modelo de la New Economy con el ámbito de los y las productores y activistas culturales, y qué diferencias se articulan entre ellos? Con el fin de enfocar el lugar en el cual se ubica el problema, quiero plantear en primer lugar la pregunta sobre la propia existencia de las llamadas *creative industries* que nos ocupan teórica y políticamente, y contra cuya imposición luchamos; sobre si acaso nos encontramos ante un campo plagado de visiones políticas cuya voluntad es efectivamente la de privatizar el sector cultural en todos sus aspectos, aunque aún no se haya puesto en marcha la construcción de una industria en cuanto tal. Creo que este no es el caso de Gran Bretaña, donde surgió el discurso sobre las *creative industries* y se resituó y reorganizó la producción cultural, ni el de Alemania, donde el canciller Schröder, con un éxito variable, ha instaurado una transformación dirigida a la culturalización de la economía y a la consecuente economización de la cultura. ¿Hemos llegado por lo tanto a un punto en el que las interacciones sociales y las formas de trabajo autónomo posibilitan un camino autoorganizado con el propósito de regir la propia vida, pero que al mismo tiempo son explotables por el capital como recursos inmateriales? ¿O nos encontramos dentro de un proceso de transformación en el que los resultados de las diferentes interacciones en el ámbito de la cultura son en parte generados industrialmente y cada vez más exclusivamente dominados por intereses del capital? ¿O acaso existe, como afirman muchos críticos desde Adorno,

una contradicción insalvable en el devenir industrial de las producciones culturales, es decir, en la medida en que éstas, en tanto que «creatividad», no pueden tener simplemente nada que ver con la esfera económica?

Partiendo del hecho de que nos encontramos *en medio* de todo esto quisiera proponer una inflexión en nuestro discurso, puesto que estar *en medio* significa que todavía existe un espacio para influir o cambiar el discurso; también el propio. Para ello, en contraposición con algunas posturas teóricas, quisiera analizar la creatividad no como un concepto inocente, sino como un concepto discursivo, que posee su propia genealogía dentro del proceso de secularización y dentro de la constitución del sujeto moderno, y que adquiere un lugar central en la forma social de las sociedades capitalistas. La idea de que la producción en masa de bienes culturales conduce de forma inmediata a su banalización no va a formar parte tampoco de mi argumentación. Me interesa mucho más la función simbólica del debate sobre la creatividad y las *creative industries* dentro de una representación culturalizada de los procesos políticos, económicos y sociales. A todo esto quisiera añadir que no pienso que existan todavía las llamadas *creative industries*. Lo que ya existe, sobre todo, es una voluntad internacional de materializarlas pronto, así como un discurso sobre ellas, del que participamos de forma crítica y del que en consecuencia formamos parte.

Desde hace unos años se puede percibir un cambio en la perspectiva sobre el concepto de «industria»; este cambio consiste en la consideración actual de que lo social y lo cultural pueden convertirse en parte en procesos industriales y tecnológicos. Encontramos ejemplos de este fenómeno en los actuales debates sobre las capacidades o las capacitaciones cognitivas en general, que deben ser ya aprendidas o poseídas por los nuevos sujetos del trabajo en las sociedades postfordistas; tal es el caso de la competencia social, la creatividad y la inteligencia, que se discuten y representan hoy en día como unidades abstractas, separadas las unas de las otras. Las preguntas sobre qué, por qué y para quién se puede alcanzar algo con esas capacitaciones no parecen relevantes en esos contextos. La capacitación social y cognitiva es tratada en sí misma como un recurso y como un valor, como un recurso que puede producirse y mejorarse a través de métodos

de adiestramiento o que puede ser explotado por el capital. Pero esto sólo puede suceder en tanto que estas capacitaciones son conceptualizadas como no-relacionales y separadas entre sí, en tanto que son elevadas al rango de entidades desde el punto de vista popular o científico. Un buen ejemplo de ello es la exigencia de una «formación continua», que es aislada como proceso y presentada como valor en sí. El concepto «formación continua» ya no se plantea qué y con qué razón debe aprenderse, sino que el propio proceso de aprendizaje se valora de forma positiva. No se trata, por tanto, de aprender para algo, sino del aprendizaje de una disposición a aprender, la cual está pensada para un sujeto orientado al mercado y siempre adaptable a los cambios de condiciones. El sujeto, conceptualizado de este modo, mantiene una actitud de disposición que está en dependencia con cada situación y es «entrenado» para incorporar de forma racional su capacitación en el momento correcto. Este sujeto es contingente y dependiente del contexto al mismo tiempo que tiene que actuar y decidir de forma autónoma.

Paralelamente a esta nueva concepción del sujeto del trabajo se crean paquetes fragmentados de procesos cognitivos que pueden procesarse industrialmente en un futuro. Estos procesos de abstracción, así como el establecimiento de tecnologías para la mejora y optimización de las capacidades cognitivas, se pueden ver como análogos a los procesos y tecnologías clave de la industria que se desarrollaron durante la época de la industrialización. Allí se abstrajeron y fragmentaron los movimientos del cuerpo y se sincronizó el cuerpo de los trabajadores y las trabajadoras con la máquina, a pesar de que sólo eran necesarios unos poco movimientos para los procesos maquínicos. Se entrenaron e investigaron los procesos de movimiento. Después de que se realizara plenamente la gestión cuerpo-máquina del taylorismo, es decir, cuando ya estaba internacionalmente estandarizada la relación entre cuerpo, máquina, gestión y ciencia, la época industrial y la producción de masas vivieron su época de florecimiento. Una época en la que, no obstante, las luchas laborales también empezaron a cosechar sus éxitos. El análisis marxista del capital y su relación con la fuerza de trabajo se tradujo en la cotidianeidad, al tiempo que se materializó en experiencias políticas en el puesto de trabajo y en organizaciones y partidos.

Con este trasfondo, el discurso actual sobre las *creative industries* (que postula que los procesos de la industria se podrían aplicar a las formas de producción de conocimiento y de cultura organizadas de forma autónoma o particular) tendría que pensarse más bien como una tecnología que no sólo intenta movilizar y capitalizar sectores culturales específicos, sino que piensa una nueva relación de los sujetos de trabajo con la valorización, la optimización y la aceleración. Este otro planteamiento es necesario porque lo que se olvida a menudo en los debates sobre las *creative industries* es que el discurso sobre la creatividad y el trabajo cultural ejerce su influencia en la comprensión y la conceptualización del trabajo, la subjetividad y la sociedad como un todo. Con el vocabulario de la creatividad y la referencia a la vida y a las biografías laborales de la bohemia se da una transformación de la sociedad que afecta tanto a los programas políticos en concreto como a toda la esfera de la política, incluida nuestra crítica.

El creador de nuevas ideas

El sujeto-artista, el intelectual y el bohemio son construcciones específicamente europeas. Desde el siglo XVI, la capacidad creadora, creativa y productora de mundos empezó a dejar de verse como algo estrictamente divino o a entenderse (también) como una capacidad humana unida a una forma de producción específica que ponía en relación facultades intelectuales y manuales, y que se distinguía de las actividades puramente artesanales. El concepto de «creatividad» comprende en esta interpretación la reflexividad, el conocimiento de técnicas y la conciencia sobre la contingencia de los procesos de creación. La creatividad fue definida en el siglo XVIII como la característica principal del artista que, como «creador» autónomo, produciría de nuevo una y otra vez el mundo. En la forma social capitalista en construcción, los conceptos de «talento» y «propiedad» se unieron a esa representación masculinamente connotada de un sujeto genial y excepcional. El «talento creador» y el «ser

creativo» sirven desde entonces al individualismo burgués como una paráfrasis más general para referirse al pensamiento y el hacer creativos en un sentido económico y cultural.

El proceso de culturalización del trabajo y la producción se basa por ello tanto en el discurso eurocéntrico de la «creación creativa» como en las formas de producción de imágenes referidas a unos regímenes específicos de la mirada. Éstos se formaron en el interior de marcos institucionales como el museo y la galería, y surgieron en el contexto de los discursos culturales centrales de las ideologías del Estado nación en el siglo XIX.

La figura del artista como figura excepcional, como creador o creadora de innovaciones en la producción, de conceptos de autoría y de formas de vida, circula en diferentes discursos actuales sobre el cambio social. Aún más, el sujeto excepcional de la modernidad —el artista, el músico, el inconformista y el bohemio— desempeña el papel de modelo en los actuales debates de la Unión Europea sobre política laboral y social, en primer lugar —y de forma significativa— en Gran Bretaña, pero también en Alemania y en Suiza. Angela McRobbie escribe sobre ello en su influyente texto *Everyone is Creative: artists as new economy pioneers?*: «Un modo de aclarar el tema consistiría en examinar los argumentos exhibidos por este gobierno pretendidamente "moderno" que, desde 1997, ha intentado abogar por las nuevas formas de trabajo en la medida en que éstas encarnarían el auge de una economía cultural progresista e incluso liberadora de los individuos autónomos: el correlato social perfecto de la política postsocialista de la "tercera vía"».[1]

La figura del y de la artista —o de los «cultural-preneurs»,[2] tal y como los ha llamado Anthony Davis[3]— parece encarnar en el debate político la exitosa combinación, hoy por todos anhelada, de un abanico ilimitado de ideas, una creatividad

1 Angela McRobbie, «Everyone is Creative: artists as new economy pioneers?» (2001), disponible en el sitio *Open Democracy*, http://www.opendemocracy.net/arts/article_652.jsp.

2 Neologismo, síntesis de *cultural enterpreneurs*: empresarios culturales. [N. del E.]

3 Véase Anthony Davies y Simon Ford, «Futuros del Arte» (1999), ed. cast. en el sitio de Y Producciones http://ypsite.net/pdfs/arte_futuros.pdf.

a plena disposición y una automercantilización inteligente. Esta posición subjetiva fuera de la corriente dominante de las fuerzas de trabajo es presentada como una motivante fuente de productividad, y festejada como creadora de nuevas ideas subversivas y de innovadores estilos de trabajo y vida (lo que incluye una apasionada entrega a los mismos). Esto se debe, entre muchas otras razones, al hecho de que hace tiempo que fueron desreguladas las condiciones institucionales y organizacionales, y a que la estereotipada biografía masculina del trabajo para toda la vida está completamente erosionada. Es por ello que resulta difícil determinar y definir cómo, cuándo y por qué se puede distinguir entre trabajo y no-trabajo, desde la perspectiva de aquellos grupos cuya orientación se basa en un tipo de biografías estables a largo plazo, como son los partidos burgueses o de los trabajadores. El o la artista se muestra como la figura de referencia para comprender esta relación, o sirve al menos como significante para transmitir a un gran público una nueva comprensión de la vida.

En los debates políticos habituales de Gran Bretaña o Alemania, la protección a los empleados o a los parados se hace depender de su disposición a ajustar su tiempo de vida y su tiempo de trabajo a la «productividad» requerida. Actividades que hasta ahora se percibían como privadas se evalúan hoy según su función económica. El «trabajador-empresario» y la «trabajadora-empresaria» han de ser al mismo tiempo el o la artista de su propia vida. Exactamente en esta mistificación de la excepción, que defiende el trabajo del o de la artista como autodeterminado, creativo y espontáneo, es en la que se basan los eslóganes de los actuales discursos sobre el trabajo. Esto se muestra claramente en la retórica de la Comisión Hartz en Alemania, en la que las personas sin empleo aparecen como *freelance* y artistas con motivación, y se designa como «los y las profesionales de la nación» a periodistas y otros trabajadores y trabajadoras autónomas o sin contrato.[4]

El sujeto excepcional clásico, incluida su situación ocupacional precaria, ha adoptado en el actual discurso económico el papel de un actor económico. En los discursos de los *managers*,

---

4 Tal y como cita Isabell Lorey en «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales», reproducido en este volumen.

en las asesorías, *trainings* y consultorías, así como en la literatura que los acompaña, el pensamiento y la acción creativa no se espera ya de artistas, curadoras o diseñadores. Los nuevos empleados flexibles y temporales son los clientes del creciente mercado de la publicidad creativa, equipados con sus correspondientes folletos, seminarios y softwares. Estos programas de formación, técnicas de aprendizaje y métodos de creación de herramientas diseñan al mismo tiempo nuevas formas potenciales del ser. Su meta consiste precisamente en «optimizar» el sí mismo deseado. El *training* creativo «exige y posibilita»[5] una liberación del potencial creativo, sin tener en cuenta las condiciones sociales existentes que podrían suponer un obstáculo para ello. Por un lado, la creatividad aparece aquí como la variante democrática del genio: la capacitación le es dada a todo el mundo. Por otro, se exige de todo el mundo que desarrolle su potencial creativo. La llamada a la autodeterminación y a la participación ya no señala sólo una utopía emancipadora, sino también una obligación social. Los sujetos acatan aparentemente estas nuevas relaciones de poder por voluntad propia. En palabras de Nikolas Rose, son «obligados a ser libres», y con ello empujados a la mayoría de edad, la autonomía y la responsabilidad sobre sí mismos. Su comportamiento no tiene que estar regulado por un poder disciplinario, sino por técnicas «gubernamentales» basadas en la idea neoliberal del mercado autorregulado. Estas técnicas tienen como finalidad movilizar y estimular más que disciplinar y castigar. El nuevo sujeto trabajador debe ser tan flexible y contingente como el mercado mismo.

La exigencia o el imperativo de ser creativo[6] y ajustarse a las relaciones de mercado está íntimamente ligado a una concepción muy tradicional de la producción artística, esto

---

5 En el original alemán: «*fördert und fordert*», un juego con dos palabras fonéticamente muy similares aunque con significados completamente opuestos, y que juntas conforman esta expresión que se hace eco de la ambivalencia del concepto de creatividad en las nuevas condiciones laborales. [N. de las T.]

6 Véase el catálogo de la exposición organizada por Marion von Osten y Peter Spillmann, *Be Creative! - Der kreative Imperativ*, Zúrich, Museum für Gestaltung, 2002 (http://www.k3000.ch/becreative), y Marion von Osten, «De doble filo. Crear una exposición-proyecto sobre las transformaciones contemporáneas de la creatividad», en *Brumaria*, núm. 5, *Arte: la imaginación política radical*, verano de 2005.

es, a la idea de que el único ingreso del o de la artista proviene de la venta de sus productos en el mercado del arte (un mito que, por otro lado, hoy en día parece constatarse de forma vehemente). Pero desde este punto de vista hay una diferencia importante con respecto al ámbito del discurso del *manager*: el fracaso en el mercado se valora de forma muy diferente a como se hace en el ámbito artístico. El o la artista que fracasa en el mercado puede validar otras posiciones de sujeto y modificar formalmente el fracaso. La figura del o de la artista desconocida o aún no descubierta se puede desplazar en cualquier momento desde la falta de éxito y legitimar así el fracaso con frases como «los tiempos aún no están maduros», «la calidad terminará imponiéndose» o «el reconocimiento ya llegará» (como muy tarde, después de la muerte). Este mito del o de la artista fracasada, desconocida, pero con un talento incomprendido, no es precisamente fácil de integrar en el discurso del *manager*. Tendremos que esperar todavía un tiempo para ver al empresario convertido en objeto de investigación científica algunos años después de su muerte/bancarrota. O para que se le dedique una retrospectiva póstuma con catálogo incluido en el MoMA, además de un lugar en el *Hall of Fame* —después de su muerte— al parado comprometido, motivado, flexible y móvil, pero sin éxito, o a la desempleada que no ha gozado nunca de oportunidades en el mercado laboral de su época.

A pesar de todo, la subjetividad del no-reconocimiento está integrada ya en la autodescripción del trabajador o trabajadora inmaterial. El artista como modelo para la autodescripción de la nueva fuerza de trabajo flexible se puede encontrar en distintos estudios publicados recientemente en Alemania, especialmente en el sector de los medios de comunicación y en las nuevas tecnologías. Un estudio de T-Mobile Alemania ha mostrado, por ejemplo, que la limitación que provoca la temporalidad o la humillación que supone tener un trabajo mal pagado es interpretada por muchos empleados y empleadas como una etapa de transición, como una experiencia de corta duración que pronto será superada y desembocará finalmente en el trabajo deseado: aunque el camino hasta allí puede ser difícil, la meta está claramente definida. De este modo se forman subjetividades contingentes que corporeizan como experiencias individuales positivas las

funciones fallidas del libre mercado; las privatizaciones y transformaciones estructurales del ámbito político, social y económico son tratadas como desafíos personales.

La mitología de los procesos de producción artística proyecta hoy la imagen de un estilo de vida metropolitano en el que el trabajo y la vida se desarrollan en el mismo lugar —en el bar o en la calle— y al que además se vincula la ilusoria posibilidad de poder gozar del placer de la musa. El pensamiento de la flexibilidad y la movilidad se remonta precisamente a esa tradición del inadaptado y, como ha señalado Elisabeth Wilson,[7] a aquella generación de artistas que intentaron huir del dictado moderno de la disciplina y el racionalismo. El estatuto social y el capital cultural que pende de la imagen del y de la artista remiten también a una forma del trabajo más elevada, en cierto sentido ética, que puede rechazar la obligatoriedad de los regímenes disciplinarios y que está destinada a algo «mejor». El estudio del artista se ha convertido en un sinónimo de la unión de tiempo de trabajo y tiempo de vida, y también de la innovación y la multiplicidad de ideas. Es en esta dirección en la que la ideología neoliberal, vista desde su dimensión estética, que rige ahora mismo la configuración del hogar y del despacho para convertirlos en «espacios vitales», podría materializarse plenamente. Los sujetos son emplazados en nuevos entornos y las ocasiones de crear nuevos estilos de vida vinculadas a este hecho no hacen sino proliferar ante ellos. De esta forma, la experiencia estética compartida se vuelve instrumento de iniciación. El estilo de trabajo y de vida atribuido originariamente al artista promete en toda Europa una «nueva experiencia vital urbana». Ahora mismo, cuando se piensa en un loft no se piensa sólo en el estudio del artista en una antigua nave fabril o en una buhardilla, sino que se describe una determinada tipología de vivienda, una planta diáfana que deriva de la estructura del taller artístico. En la competencia europea por las ventajas (de los emplazamientos) locales en el mercado global, el vocabulario culturalizado no puede pensarse sin la reestructuración de los mercados laborales y la gentrificación de los barrios en los años

7 Véase *Bohemians. The Glamorous Outcasts*, Londres, I.B. Tauris y Rutgers University Press, 2000.

noventa. Las metrópolis mediáticas, como forma especial de las ciudades globales, en las que se movilizan sobre todo los «jóvenes creativos», están arraigadas, si hacemos una comparativa global, sobre todo en Europa. Aquí se hace patente también una nueva jerarquía geográfica: la culturalización de la economía basada en discursos eurocéntricos que ayudan a reforzar los privilegios. Al mismo tiempo se han legitimado los recortes presupuestarios en los ámbitos sociales y culturales a través del paradigma de la «responsabilidad de sí» o de la «autoorganización» de los y las productoras de cultura como empresarios o empresarias. Éste es el concepto nuclear de la ideología de las *creative industries* en el marco de la representación de la economía, que a su vez se funda en el «talento» y en la propia iniciativa.

Figuras de resistencia

Los discursos mencionados más arriba no son marginales, sino que tienen consecuencias en la sociedad entera, puesto que encubren al mismo tiempo las condiciones de producción reales en los fragmentos aún vigentes de la producción industrial, así como las precarias relaciones laborales del sector servicios y del ámbito de la producción artística y el diseño. La realidad de las relaciones de producción englobadas bajo el constructo de «los creativos» (artistas que trabajan como *freelances*, trabajadores y trabajadoras del mundo de la comunicación, diseñadoras multimedia, gráficas o de sonido) es absolutamente distorsionada e idealizada en estos discursos optimistas. Pero precisamente esta mitificación de la imagen del sujeto excepcional «artista», ligada a una racionalidad laboral específica, así como de los métodos de la responsabilidad de sí, la creatividad y la espontaneidad con ella asociados, se transforma en una fuente creadora de conceptos clave para el discurso actual sobre el trabajo (como se puede leer en la mencionada retórica de la Comisión Hartz en Alemania) en el que tanto las personas empleadas como las desempleadas tienen que mutar en *freelances* motivadas.

De este modo, al tiempo que se normalizan los salarios bajos y la inestabilidad económica en la escena artística, gráfica y de la moda, la imagen de prosperidad de las *creative industries* sirve también, como escribe el sociólogo Andreas Boes, para revalorizar las condiciones y las relaciones laborales en el ámbito de la industria mediática y de las nuevas tecnologías, tomando prestado el imaginario de la bohemia. A pesar de su quiebra económica, el sector de las nuevas tecnologías y de los medios de comunicación, que se remite permanentemente a la imagen del y de la artista, ejerce una influencia central en el modelo de trabajo, como en su día lo hizo la industria automovilística taylorista y fordista. Tal y como se comprueba en la emulación del estilo de vida bohemio en el ámbito de las nuevas tecnologías, hay mucho que aprender todavía de esa adopción del «lenguaje de lo cultural» en el discurso sobre el trabajo: las formas de circulación cotidiana de los discursos, los efectos que producen en la formación de sujetos y la relación entre adaptación, fracaso y resistencia. Puesto que hasta ahora la erosión del viejo paradigma de producción, así como las nuevas condiciones laborales y su remisión a las «prácticas artísticas» han sido analizadas casi exclusivamente desde la lógica del «trabajo industrial» o desde el punto de vista de las biografías laborales estables, que hacen sólo referencia al hombre blanco que trae el pan a casa y alimenta a la familia dentro de las sociedades occidentales. Con excepciones muy contadas, no ha habido hasta ahora prácticamente ninguna corriente que haya investigado los fenómenos mencionados en el marco conceptual de sus fundamentos culturales y sus efectos. Las actuales relaciones de producción, que se desarrollan en el constructo de «la producción creativa» y que a su vez lo conforman, se ven idealizadas o difuminadas en el discurso optimista que hemos mencionado. Asimismo, tampoco se le concede prácticamente ninguna atención a los actores de dicho constructo, a sus motivos y a sus deseos.

Con estas reflexiones en mente inicié en el año 2001, junto con otros y otras colegas, una serie de estudios y proyectos en los que han desempeñado un papel decisivo las entrevistas a productores y productoras de cultura en distintos

ámbitos de experiencia.[8] En el Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst de Zúrich pude llevar a cabo una primera investigación (a la que me voy a referir más adelante) en el marco de la exposición y el proyecto de investigación *Be Creative! Der kreative Imperativ* [*Be Creative!* El imperativo creativo], que se realizó en el año 2002.[9] Ahí empecé a mantener conversaciones sobre el trabajo cultural con algunos segmentos autoorganizados del diseño y del trabajo multimedia, que a su vez se reflejaron en un proyecto fílmico que se estaba realizando para la exposición. La investigación, con un método cultural y cualitativo, no obedecía al discurso político de la transformación del trabajo asalariado, sino que se hizo el intento de abordarla desde un punto de vista totalmente distinto. Esta otra forma de aproximación me pareció necesaria para el desarrollo de una teoría de lo social que se desvinculara claramente del pensamiento de la productividad acumulativa de la tradición materialista: en lugar de constatar que la vida entera es economizada, intenté descubrir, junto con los «investigados e investigadoras», qué ensayan los actores culturales, hombres y mujeres, en un lugar concreto; qué tácticas o estrategias desarrollan para resistirse a ese discurso dominante.

En la primavera de 2002 inicié una serie de conversaciones sobre las actuales relaciones de producción en los «edificios de estudios y oficinas», unos espacios en los que la norma la constituye una producción cultural híbrida entre arte, grafismo, periodismo, fotografía, multimedia y producción musical.

---

8 Me remito como ejemplo, entre otras iniciativas, al trabajo del grupo kpD/kleines postfordistisches Drama [pequeño drama Postfordista; su acrónimo alude al del KPD: Partido Comunista de Alemania, de la extinta RDA], conformado por Brigitta Kuster, Isabell Lorey, Katja Reichard y Marion von Osten (se pueden consultar nuestros textos: «Prekäre Subjektivierung», *Malmoe*, núm. 7, 2005; y «La precarización de los productores y productoras culturales y la ausente 'vida buena'», edición multilingüe en *transversal: investigación militante*, junio de 2005, http:// transform.eipcp.net/transversal/0406/kpd/es); a las actividades a las que invitamos en el marco del proyecto *Atelier Europa* en la Münchner Kunstverein en 2004 (Angela McRobbie y Marion von Osten, http://www.ateliereuropa.com); o la aún activa Preclab Forschungverbund Hamburg [Cooperativa para la Investigación de la Precariedad de Hamburgo].

9 Véase *supra*, nota 6.

El edificio en el que se centraba la investigación pertenecía a la empresa SWISSCOM antes de ser arrendado a finales de los años noventa por diferentes grupos de productores y productoras culturales. El bloque fue gestionado desde finales de los noventa por un grupo de artistas, periodistas y músicos electrónicos que lo bautizaron como k3000.[10] Se trataba de la apropiación del nombre de una gran cadena de supermercados suiza que ya no existe, pero que era conocida por sus buenos precios. El colectivo k3000 realquiló varias plantas a otros productores y productoras, entre ellos diseñadores y diseñadoras gráficos y multimedia, sociólogos, así como también artistas audiovisuales. Uno de los espacios de oficinas fue bautizado como Labor k3000 [Laboratorio k3000], y en él se pusieron equipos multimedia a disposición de todo el mundo, al tiempo que se compartían conocimientos prácticos de forma colectiva. El grupo que conformaba Labor k3000 (al que yo pertenezco) se dedicaba activamente desde 1997 a cuestiones de praxis artística y producción cultural crítica.

En los primeros pasos del arrendamiento de los espacios del complejo de oficinas de SWISSCOM en 1998, la separación entre artistas plásticos y diseñadoras y diseñadores gráficas y multimedia era aún muy clara, e incluso aunque se celebraron muchas fiestas conjuntas, ambos grupos se diferenciaban en sus posicionamientos políticos y en su relación con la teoría. Era común, por otra parte, la referencia a la música electrónica, las modas y los estilos, es decir, a la cultura de la fiesta de los años noventa. Sólo en los últimos cinco años empezó a ser cada vez más común que las artistas y los artistas críticos, junto con los y las activistas y los teóricos y las teóricas, llevaran a cabo proyectos multimedia, abrieran listas de correo o produjeran periódicos, proyectos de exposición, acciones y eventos. Esto era posible, en concreto, por la propia estructura social y espacial del edificio de oficinas, una estructura de acuerdo con la cual colegas, amigos y amigas provenientes de otros campos de producción se implicaban en los proyectos y podían aportar sus ideas y aptitudes específicas.[11] El trabajo conjunto se

10 Véase http://www.k3000.ch.

11 Por ejemplo, proyectos como MoneyNations (http://www.moneynations.ch), Transit Migration (http://www.transitmigration.org), MigMap (http://www.transitmigration.org/migmap/), etc.

basaba en una cooperación práctica y conceptual entre los diferentes actores que formulaban sus objetivos: justo al revés de como lo hacen las *creative industries,* ya que en contraposición a la exigencia de creatividad, inteligencia, formación continua, etc., se trabajaba de forma simultáneamente crítica y práctica.

También sobre la base de estas experiencias y al hilo de mis investigaciones tuve que revisar algunas de mis anteriores tesis sobre las transformaciones en las condiciones de producción. Hasta ese momento, yo había defendido la posición según la cual los ámbitos del diseño gráfico y multimedia encajarían perfectamente en el proceso de culturalización de la economía, mucho más que la práctica artística crítica. Tuve que corregir mis planteamientos a medida que las personas que trabajaban en los ámbito de producción de diseño gráfico o multimedia atesoraban ya las más diversas biografías como *freelances* o trabajadoras y trabajadores autónomos, que además habían producido resultados muy diversos y, por lo tanto, puntos de partida y desenlaces distintos. Y estas transformaciones no podían atribuirse únicamente a la situación económica que se había dado tras el quiebre de la New Economy.

Lo primero que me sorprendió fue que los conceptos de estudio y despacho como espacios de producción se habían ya mezclado hasta tal punto que tras veinte años de la cultura del ordenador personal era sobre todo el estudio lo que, en la escena del diseño y el arte de Zúrich y en contraposición al despacho, había sobrevivido como modelo para la producción autónoma. Precisamente los productores y las productoras multimedia y las diseñadoras y los diseñadores gráficos tendían cada vez más al concepto de estudio, que se traducía en el equipamiento y la decoración de los espacios, por otra parte habitualmente muy cuidados. Los artistas plásticos, en cambio, usaban conceptos como «laboratorio» o «despacho» para describir un modo de producción más colectivo y multimedia. Aun cuando ambos grupos trabajaban dentro de un mismo edificio, estas denominaciones constituían decisiones estratégicas tanto para el grupo de artistas críticos, como para el de los diseñadores y diseñadoras.

Los actores con los que yo hablé (artistas incluidos) habían trabajado casi todos desde principios hasta mediados de los años noventa en el ámbito de las aplicaciones multimedia para consorcios multinacionales o en el sector publicitario. Fue sorprendente descubrir que en 2002, es decir, sólo unos años más tarde, esta experiencia en el ámbito de los «negocios» condujo al acuerdo unánime en «la planta» de que había que evitar completamente trabajar en esos ámbitos capitalizados de producción de imagen. Otro cambio consistió en el hecho de que los clientes y las clientas, fueran quienes fueren, no eran ya invitadas al edificio para firmar los contratos y cosas parecidas. Cuando había que negociar algo, se hacía en la cafetería. La planta adoptó así una posición diametralmente opuesta a las formas de comportamiento usuales de mediados de los años noventa: ahora todos y todas querían ser algo totalmente distinto de un edificio de oficinas, algo diferente a un puro lugar de producción para el mercado y sus intereses de valorización.

Más allá de esto, y para mi sorpresa, resultó que las conversaciones acerca de la escena del diseño gráfico y multimedia dejaron de ser frecuentes, y, en contraposición, se daban nuevas discusiones sobre las prácticas cooperativas y las redes temporales y colectivas. La producción en «la planta» no funcionaba en absoluto como la de la fábrica, sino de una manera completamente inversa a lo que afirma, por ejemplo, Maurizio Lazzarato en su texto canónico sobre el «trabajo inmaterial».[12] En el ensayo de Maurizio Lazzarato se ponen claramente de relieve las conexiones entre las nuevas condiciones de producción en el postfordismo y el trabajo artístico-cultural. Lazzarato supone que las características de la llamada economía postindustrial, en lo que se refiere tanto a sus modos de producción como a las formas de vida de la sociedad en general, se expresan en las formas clásicas del trabajo inmaterial. Aun cuando en los ámbitos de la industria audiovisual, de la publicidad y el marketing, de la moda, del software, de la fotografía y del trabajo artístico-cultural

12 Para los textos canónicos originarios de Maurizio Lazzarato sobre el trabajo inmaterial, en castellano, véase *Brumaria*, núm. 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, diciembre de 2006 (http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/7.html).

aparezcan de forma completamente realizada las «formas clásicas de trabajo inmaterial», quisiera plantear aquí la necesidad de referirnos también a su potencial de resistencia implícito, además de subrayar las tácticas cotidianas que se dan contra los procesos de economización.

En las mencionadas conversaciones que he podido mantener, las unidades separadas de la planta se presentaban más bien como grupos cerrados de estudios-mónada que evitaban de forma consciente la colaboración con el sector publicitario o los departamentos de marketing; esto es, se resistían a trabajar para ellos o sólo cooperaban con ellos cuando necesitaban dinero. Cuando se tenía que pagar el alquiler o surgía la posibilidad de irse de vacaciones, entonces eventualmente se cogía «un curro así». El grupo, sin embargo, no poseía una estrategia política, no discutía sobre sus relaciones laborales en general ni sobre la posibilidad de formar un sindicato o de transformar la sociedad. No obstante, habían descubierto y creado modos de configurar su vida dentro de esta forma de actividad autoorganizada y, en parte, independiente. Las diseñadoras y diseñadores autónomos no funcionaban exactamente en la forma de una nueva industria, sino más bien en el sentido de una «economía alternativa» que, por otro lado, dependía en gran parte de los espacios culturales alternativos, las revistas críticas, los proyectos culturales y los seminarios, con los cuales se generaban unos ingresos pequeños pero aceptables. Estos espacios eran en su mayoría los que se crearon a raíz de las inquietudes juveniles de principios de los años ochenta en el marco de las luchas por los espacios culturales alternativos en Suiza. Aunque la gente con la que hablé no había participado políticamente en esas luchas, esos lugares constituían todavía un punto de referencia en lo que se refiere a otras formas de vida, veinte años después de las luchas en la calle y de las okupaciones.

En las conversaciones, casi todo el mundo puso énfasis en el hecho de que rechazarían un trabajo de cuarenta horas semanales, y esto no sólo porque el régimen horario les pareciera demasiado paternal. Su rechazo a las «relaciones laborales regladas» se basaba sobre todo en el hecho de que no podían soportar ni querían apoyar la cultura empresarial y sus dinámicas sociales, y, por ello, rechazaban la idea de

someterse a una relación laboral jerárquica. Tal y como descubrí, los trabajos en el ámbito del diseño y el multimedia ofrecen a los hombres jóvenes la posibilidad de escalar socialmente, sin que estos tengan que proceder necesariamente de familias de clase media. Sin embargo, este tipo de trabajos no parecían poner en marcha transformaciones dignas de mención en las dinámicas de género, a pesar de que el tema surgía una y otra vez en las discusiones sobre la política del mercado laboral. Esto se podría atribuir, en parte, a la diferencia adjudicada por la tradición en la relación diferencial de hombres y mujeres con la técnica, pero también tiene que ver con toda seguridad con una imagen anacrónica del artista como «genio solitario y masculino». Ya que también la imagen de sí mismos que tienen los diseñadores y diseñadoras gráficas se igualaba en el plano de la producción cada vez más con la del artista (como autor único). Esta forma de autocomprensión les posibilita entonces rechazar la imagen del diseñador como trabajador manual orientado por el éxito, que sólo obedece a las exigencias de quien le ofrece trabajo. Esto también puede observarse en la escena del arte, en la que una gran cantidad de actores adoptan la imagen del o de la artista no por motivos de rentabilidad económica, sino como una posibilidad de movilidad social que no está sólo vinculada al dinero, sino que además sirve para describir otro estatuto social. Dentro de la escena gráfica, el desplazamiento de la propia imagen hacia la del artista se dirige más bien hacia el punto opuesto al éxito económico: a la tradición del sujeto artístico incomprendido y fracasado, y a sus variantes subculturales, con una vinculación muy vaga a la valorización de este modelo por medio del capital.

La movilidad citada anteriormente como razón para adoptar un estilo de vida bohemio no se presenta o se debate sólo en los discursos sobre políticas del mercado laboral y sobre el modelo de éxito económico, sino que también aparece en el campo de las artes aplicadas. En este último caso, sirve para desmarcarse del ámbito convencional de la empresa y los negocios. Para estos «jóvenes creativos y creativas» las relaciones de trabajo precarias no son la mera expresión de unas relaciones económicas, sino que se basan también en la elección de un estilo de vida. En otras palabras,

el trabajo independiente como *freelance* se vincula más bien con una vida agradable, y se corresponde mucho más con el deseo de una vida no preestructurada por otros que con una condición ocupacional permanente: una vida que es precaria y no va a llevar nunca a la riqueza, por medio de la cual no va a alcanzarse un estatuto social con el que llegar a ser internacionalmente conocido; una vida, en fin, que supondrá vivir cómodamente. Éste es un gran privilegio que no comparten la mayoría de los individuos a escala global, y que muchos de nosotros y nosotras, teóricos y teóricas estresadas, tampoco conocemos.

Esta economía cultural residual existe sólo gracias a la existencia de una escena cultural alternativa y de redes de instituciones alternativas que pudieron establecerse en Zúrich o en otras ciudades por medio de las luchas en la calle. Esta economía existe porque, en Zúrich, los y las jóvenes aún cobran el paro al acabar su formación, y naturalmente porque existe una red de productoras y productores culturales que están en relación con este mundo alternativo y sus pubs, cafés y clubs, sus iniciativas políticas, sus trabajos temporales y sus proyectos autoimpulsados, y porque siempre se encuentran los medios y las vías para ganar algo de dinero e involucrar con éste a gente de la propia planta o edificio, con el fin de incluirlos en sus pequeños, pero continuos, flujos de dinero. Desde este punto de vista, se podría describir la economía residual como un factor clave para las políticas culturales y el cuestionamiento de las mismas a escala local.

Final

Aunque la autocomprensión y la autoorganización del «sujeto artístico» como figura histórica parezca corresponderse perfectamente con la fantasía de quienes gestionan el mercado de trabajo y de quienes hacen apología de las *creative industries*, el éxito de este vínculo resulta cuestionable tanto desde una perspectiva teórica como epistemológica. Las formas de vida y de trabajo artístico contienen fuerzas que no

son completamente controlables, porque no sólo coproducen sus propias condiciones, sino que también están implicadas en la disolución de las mismas. Más allá de esto, los mitos de las formas de vida artísticas no son empleados en exclusiva, bajo ningún concepto, por los gestores de recursos humanos. Estos mitos pueden igualmente ser usados y aprovechados por grupos sociales que en caso contrario quedarían expuestos al silencio y al enmudecimiento en el interior de las estructuras de poder existentes. La invocación de las figuras históricas de sujetos artísticos y de formas de vidas estéticas no puede surgir sólo de la necesidad que el discurso económico tiene de manejar datos cuantificables, ya que poner en perfecta consonancia una forma de vida económica y otras formas de vida específicas supone reducir la multiplicidad y el antagonismo que les son inherentes. El discurso económico sobre la vida, sin embargo, logra ocultar esta insuficiencia en su función ideológica.

Bibliografía complementaria

Doris Blutner, Hanns-Georg Brose y Ursula Holtgrewe, *Telekom - wie machen die das? Die Transformation der Beschäftigungsverhältnisse bei der Deutschen TeleKom AG*, UVK, 2002.

Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann y Thomas Lemke (eds.), *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Fráncfort, 2000.

Gilles Deleuze, «Post-scriptum sobre las sociedades de control», en *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos, 1999 (http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/postscriptum-sobre-las-sociedades-de.html).

Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesungen am Collège de France 1977-78*, Fráncfort, 2004 [véase «La "gubernamentalidad"», *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*, Paidós, Barcelona, 2001].

Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Vorlesungen am Collège de France 1978-79*, Fráncfort, 2004 [véase «Nacimiento de la biopolítica», *Estética, ética y hermenéutica, op. cit.*].

Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002.

Michael Hardt y Antonio Negri, *El trabajo de Dionisos*, Madrid, Akal. Cuestiones de Antagonismo, 2003.

Justin Hofmann y Marion von Osten (eds.), *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*, Berlín, 1999.

Brigitta Kuster, «Die eigenwillige Freiheit der Prekarisierung», *Grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie & Debatte*, núm. 18, 2006 (http://www.unet.univie.ac.at/~a9709070/grundrisse18/brigitta_kuster.htm).

Maurizio Lazzarato, Antonio Negri y Paolo Virno (eds.), *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlín, 1998.

Charles Leadbeater y Kate Oakley, *The Independents – Britain's new cultural entrepreneur*, Londres, 1999.

Isabell Lorey, «Als das Leben in die Politik eintrat. Die biopolitisch gouvernementale Moderne, Foucault und Agamben», en Marianne Pieper, Thomas Atzert, Serhat Karakayali y Vassilis Tsianos (eds.), *Empire und die biopolitische Wende*, Fráncfort-Nueva York, Campus, 2006.

Efthimia Panagiotidis, «DenkerInnenzelle X. Prekarisierung, Mobilität, Exodus», *arranca! Für eine linke Strömung*, núm. 32, verano de 2005.

Katharina Pühl, «Der Bericht der Hartz-Kommission und die "Unternehmerin ihrer selbst": Geschlechterverhältnisse, Gouvernementalität und Neoliberalismus», en Marianne Pieper y Encarnación Gutiérrez Rodríguez (eds.), *Gouvernementalität. Ein sozialwissenschaftliches Konzept im Anschluss an Foucault*, Fráncfort-Nueva York, 2003.

Doris Rothauer, *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch*, Viena, 2005.

Marion von Osten (ed.), *Norm der Abweichung*, Zúrich y Viena, 2003.

Marion von Osten, «Irene ist Viele. Oder was die Produktivkräfte genannt wird», en Thomas Atzert, Serhat Karakayali, Marianne Pieper y Vassilis Tsianos (eds.), *Empire und die biopolitische Wende*, *op. cit*.

Günter Voss y Hans J. Pongratz, «Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft?», *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, núm. 50, 1998.

Gabriele Wagner, «Die Kunst der Grenzziehung. Subjektivität zwischen Anspruch, Norm und Anforderung», en Andreas Drinkuth, Peter Kels, Wolfgang Menz, Alexandra Rau y Uwe Vormbusch (eds.), *Ökonomie der Subjektivität - Subjektivität der Ökonomie*, Berlín, 2005.

5. *Las miserias de la «crítica artista» y del empleo cultural*

Maurizio Lazzarato

En los escritos de los sociólogos y economistas que se ocupan de las transformaciones del capitalismo y, más en concreto, de las transformaciones del mercado de trabajo artístico y cultural, hay una tendencia a concebir la actividad artística y sus formas de operar como el modelo sobre el que la economía neoliberal supuestamente se inspira. Este discurso es ambiguo y merece ser interrogado. *El nuevo espíritu del capitalismo* de Luc Boltanski y Eve Chiapello[1] tiene el mérito de hacer de la «crítica artista» uno de los actores económicos, políticos y sociales del siglo que acaba de finalizar, en especial de la segunda postguerra mundial. No obstante, tanto la definición que esos autores nos ofrecen de la «crítica artista» como el papel que le hacen representar en el capitalismo contemporáneo nos producen perplejidad desde numerosos puntos de vista.

La tesis que atraviesa de punta a cabo *El nuevo espíritu del capitalismo* es la siguiente: la crítica artista (fundada sobre la libertad, la autonomía y la autenticidad, las cuales reivindica) y la crítica social (fundada sobre la solidaridad, la seguridad y la igualdad, que a su vez ésta reivindica) «son con mucha frecuencia ejercidas por grupos distintos» y son «incompatibles».[2]

1 Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* (1999), Madrid, Akal. Cuestiones de Antagonismo, 2002. [N. del T.]

2 Extraemos las citas, de aquí en adelante, de la entrevista de Yann Moulier Boutang a Luc Boltanski y Eve Chiapello, «Vers un renouveau de la critique sociale», *Multitudes*, núm. 3, París, noviembre de 2000 (http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article242).

El testigo de la crítica artista, que los artistas pasaron a los estudiantes de Mayo del '68, habría sido retomado seguidamente por las personas «distinguidas» que trabajan en los media, las finanzas, el espectáculo, la moda, internet, etcétera, es decir, por los «creativos» situados en las «alturas de la jerarquía sociocultural». Portada por los obreros del '68, la crítica social habría sido retomada más bien por las personas modestas, los subordinados, los excluidos del liberalismo. Crítica artista y crítica social son, así pues, «ampliamente incompatibles».

La «crítica artista» suscita un trastorno en Boltanski y Chiapello, que se puede entender como un cierto desprecio mal ocultado. Este desprecio, desde su punto de vista, es fácilmente comprensible ya que «la crítica artista [...] no es espontáneamente igualitaria: corre siempre el riesgo de ser interpretada en un sentido aristocrático», y «si no se ve templada por las consideraciones sobre la igualdad y la solidaridad que provienen de la crítica social puede rápidamente hacer el juego a un liberalismo particularmente destructor, tal y como se nos ha mostrado en estos últimos años». Por lo demás, la crítica artista «no es en sí necesaria para poner en cuestión eficazmente al capitalismo, como demuestran los éxitos previos del movimiento obrero obtenidos sin los refuerzos de la crítica artista. Mayo del '68 fue, desde este punto de vista, excepcional». Durante la lectura del libro se siente también la presencia de un tipo de resentimiento contra Mayo del '68, que atraviesa desde hace varios años la élites intelectuales francesas. Tal y como lo hizo el antiguo ministro de Educación Nacional, estas élites pasan factura a Michel Foucault, a Gilles Deleuze y a Félix Guattari, porque éstos, en su condición de maestros del pensamiento del '68, habrían depositado sorpresivamente, en las cabezas de las personas, los gérmenes del liberalismo.

Así pues, la crítica artista no sólo no sería necesaria —si acaso para «moderar el exceso de igualdad de la crítica social», la cual corre el riesgo de «hacer caso omiso de la libertad» (sic)—, sino que, más aún, juega el papel de Caballo de Troya del liberalismo, con el que se emparenta por su gusto aristocrático por la libertad, la autonomía y la autenticidad que los artistas habrían transmitido en primer lugar a los «estudiantes» y que a continuación circularía

entre los *bobos*.[3] Boltanski y Chiapello reinterpretan aquí la oposición, propia de otra época, entre libertad e igualdad, autonomía y seguridad; oposición contra la cual, por lo demás, acabaron por estrellarse tanto el socialismo como el comunismo.

«No hay cultura sin derechos sociales»

El concepto de «crítica artística» no funciona por dos razones, una teórica y otra política:

a) En lo que se refiere al motivo político, las tesis de Boltanski y Chiapello sufrieron un desmentido contundente cuatro años después de su publicación. Aunque las miserias del concepto «crítica artista» definido por estos autores has sido numerosas, la peor es quizás la que concierne al nacimiento de la Coordination des Intermittents et Précaires y del movimiento de resistencia de «artistas» y «técnicos» del espectáculo.[4]

---

3 *Bobos*: *bourgeois bohemian*, burgueses bohemios. Es un término acuñado por David Brooks (*Bobos en el paraíso. Ni hippies ni yuppies: un retrato de la nueva clase triunfadora*, Barcelona, Grijalbo/Debolsillo, 2001) con el fin de designar en los años noventa a los herederos de los *yuppies* de los ochenta, es decir, las nuevas clases progresistas en sus formas pero políticamente cínicas y conformistas, que maridan el idealismo de los sesenta con el pragmatismo neoliberal: precisamente, las portadoras de la «critica artista» sin la «crítica social». [N. del T.]

4 Los trabajadores y trabajadoras intermitentes del espectáculo en Francia habían disfrutado desde hacía décadas de un régimen de seguro por desempleo que garantizaba la continuidad de su ingreso de renta en unas condiciones de empleo irregular. El ataque neoliberal del gobierno francés a este régimen «excepcional» espoleó la ola de protesta a la que se refiere extensamente este artículo y que conocemos como movimiento de *los intermitentes del espectáculo*, progresivamente organizado en torno a las *coordinadoras de intermitentes y precarios*. Visítese su sitio web (http://www.cip-idf.org), y véase, en castellano, Maurizio Lazzarato, «La forma política de la coordinación» (*transversal: prácticas instituyentes*, junio de 2004, http://eipcp.net/transversal/0707/lazzarato/es); Antonella Corsani, «Producción de saberes y nuevas formas de acción política: la experiencia de los trabajadores y trabajadoras intermitentes del espectátulo en Francia»

Las seis palabras de uno de los lemas del movimiento de los intermitentes, *Pas de culture sans droits sociaux* [Ninguna cultura sin derechos sociales] bastan para establecer una crítica del libro de Boltanski y Chiapello y para destacar las limitaciones de su análisis del capitalismo contemporáneo. Si traducimos el lema *Ninguna cultura sin derechos sociales* al lenguaje de Boltanski y Chiapello, tendremos que aquello que en su libro[5] se considera potencialmente aristoliberal e incompatible con la justicia social, se convierte quizá en el único terreno de lucha a partir del cual se puede derrotar a la lógica neoliberal: «Ninguna libertad, autonomía, autenticidad (cultura), sin solidaridad, igualdad, seguridad (derechos sociales)».

El nuevo espíritu del capitalismo fue publicado en 1999 pero dejó de funcionar teórica y políticamente en la noche del 25 al 26 de junio de 2004, cuando en el Théâtre Nationale de la Colline fue fundada la Coordinación de los *intermitentes* y *precarios*. En el momento en el que los «artistas y técnicos del espectáculo», portadores de la crítica artista, se organizaron y se dieron un nombre, reunieron aquello que nuestros autores consideran incompatible: el artista y el trabajador interino, el artista y el precario, el artista y el parado, el artista y el *erremista*.[6]

La más fuerte y encarnizada resistencia (en un conflicto que dura ya tres años) al proyecto liberal de la patronal francesa, la «refundación social», viene de los artistas y técnicos del espectáculo. Son las coordinadoras de intermitentes y precarios las que han elaborado y propuesto un modelo de subsidio a los «trabajadores con empleo discontinuo», no exclusivo para los artistas y técnicos del espectáculo, fundado sobre la solidaridad, la seguridad y la justicia. Son también las coordinadoras las que han indicado cuáles son los terrenos

(*transversal: investigación militante*, abril de 2006, http: //eipcp.net/transversal/0406/corsani/es); y Laser Posse Sapienza Pirata, «El cognitariado se alza en Neuropa: fuerza de trabajo intermitente, trabajo cognitario y la cara oculta del capital humano estilo UE»; los tres artículos reproducidos en *Brumaria*, núm. 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, diciembre de 2006 (http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/7.html). [N. del T.]

5 Véase *supra*, nota 1. [N. del T.]

6 *Rmiste*: dícese de quienes se benefician en Francia del RMI (*Revenu minimum d'insertion*), renta mínima de inserción laboral. [N. del T.]

en los que luchar por un sistema de seguro de desempleo fundado a la vez sobre la seguridad y la autonomía, capaz de hacer funcionar también la movilidad.

b) Desde el punto de vista teórico, el concepto de crítica artista introduce multitud de malentendidos. Tomemos en consideración sólo los tres mayores:

1. Las divisiones que las políticas liberales han abierto en la sociedad no tienen nada que ver con la caricatura a través de la cual el citado libro describe la composición social y la cartografía de las desigualdades. Retomemos la descripción de los grupos sociales que según Boltanski y Chiapello portan la crítica artista e intentemos ver por qué se la caricaturiza (alcanzando el límite del populismo):

> Por lo demás, hace falta observar con atención que la crítica artista la portan hoy personas situadas en lo alto de la jerarquía sociocultural, que han realizado estudios superiores, que trabajan frecuentemente en los *sectores creativos* (el marketing, la publicidad, los medios, la moda, internet...) o incluso en los mercados financieros o en los consejos de empresas, y cuya sensibilidad por lo que se encuentra al otro extremo de la escala social, la vida de un obrero temporal quien no tiene ningún tipo de interés por la movilidad, no está lejos de ser nula.[7]

Las divisiones que las políticas neoliberales trazan no lo son entre las nuevas profesiones liberales y los nuevos proletarios, entre los trabajadores distinguidos y los parados, entre una nueva «clase creativa» que trabaja en las «industrias creativas» y una vieja clase obrera que trabaja en las industrias tradicionales, sino que las desigualdades son también internas a los llamados empleos creativos, los cuales, según Boltanski y Chiapello, portan la crítica artista. Ninguna de las profesiones que citan como portadoras de la crítica artista es

---

7 Luc Boltanski y Eve Chiapello, entrevistados por Yann Moulier Boutang, «Vers un renouveau de la critique sociale», *op. cit.*

una entidad homogénea, sino un conjunto de situaciones fuertemente diferenciadas en su interior, por estatuto, salario, cobertura social, carga de trabajo, empleo. Trabajando en la misma profesión se puede ser rico y con garantías o pobre y en una situación de extrema precariedad. Entre estos dos extremos hay una gradación y una modulación casi infinita de situaciones y de estatutos.

Las divisiones no se dan entre individuos que trabajan en los media, la publicidad, el teatro, la fotografía, por una parte, y los obreros, los precarios y los parados, por otra. Las divisiones atraviesan las nuevas profesiones liberales ya que, sencillamente, una parte de los individuos que trabajan en ellas son precarios, pobres, sin garantías.

Podríamos decir exactamente lo mismo de casi todas las profesiones que Boltanski y Chiapello citan, y, en particular, de los investigadores y los trabajadores de la universidad, que es lo que mejor deberían conocer estos autores. Situación que el movimiento de los «investigadores precarios» contribuyó a denunciar algunos meses antes del movimiento de los intermitentes.

Tomemos un ejemplo del que tenemos datos: el de los artistas y técnicos (intermitentes) del sector audiovisual y del espectáculo en vivo, sobre el que hemos conducido, junto con Antonella Corsani, Jean Baptiste Olivo y las Coordinadoras de Intermitentes y Precarios, una investigación sobre una muestra representativa de más de mil intermitentes, y observemos las distribuciones internas del empleo (las horas trabajadas) y de los salarios (sin los subsidios de desempleo):[8]

8 Esta investigación ha sido publicada con posterioridad a la elaboración del presente artículo: Antonella Corsani y Maurizio Lazzarato, *Intermittents et Précaires*, París, Éditions Amsterdam, 2008. [N. del T.]

Tabla 1. Estructura por número de horas trabajadas (NHT) y salario anual (tanto por ciento del SMIC)[9]

Salario/ NHT	507h-520h	520h-550h	550h-600h	600h-650h	650h-700h	700h-750h	750h-800h	800h-1000h	Más de 000h	TOTAL
0,3-0,4	3,64 %	2,26 %	1,06 %	0,81 %	0,39 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	8,16 %
0,4-0,5	3,16 %	2,21 %	2,07 %	1,01 %	0,19 %	0,14 %	0,14 %	0,47 %	0,41 %	10,78 %
0,5-0,6	3,39 %	2,84 %	2,23 %	1,18 %	0,40 %	0,47 %	0,48 %	0,52 %	0,15 %	11,66 %
0,6-0,8	3,93 %	2,51 %	1,79 %	1,64 %	2,20 %	0,93 %	0,90 %	1,30 %	0,81 %	15,02 %
0,8-1,1	2,85 %	2,99 %	0,87 %	2,27 %	1,95 %	1,37 %	0,60 %	2,68 %	2,42 %	18,02 %
1,1-1,25	0,91 %	0,59 %	0,83 %	0,75 %	0,75 %	0,88 %	0,47 %	1,43 %	0,77 %	7,37 %
1,25-1,5	0,44 %	0,78 %	0,30 %	0,81 %	0,46 %	0,19 %	0,60 %	1,47 %	3,20 %	8,26 %
1,5-2	0,66 %	0,68 %	0,25 %	0,32 %	0,26 %	0,26 %	0,13 %	2,00 %	0,75 %	5,30 %
2-3	0,37 %	0,23 %	0,33 %	0,12 %	0,53 %	0,23 %	0,23 %	1,10 %	3,94 %	7,07 %
3-4	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	1,12 %	1,24 %
4-5	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,11 %	0,00 %	0,10 %	0,29 %	0,49 %
5+	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,13 %	0,29 %	0,42 %
TOTAL	22,91 %	16,86 %	10,51 %	8,89 %	6,48 %	4,96 %	3,55 %	11,19 %	14,15 %	100 %

Se muestra claramente que el mayor número de intermitentes (56'4 %) gana un salario anual comprendido entre la mitad del SMIC (que se sitúa entorno a los 1.200 euros brutos) y un poco más del SMIC. Mientras tanto, en los dos extremos, el 9'1 % gana un salario equivalente a más del doble del SMIC, mientras el 13'5 % gana un salario que no llega al 0'3 % del SMIC.

9 *Salaire minimum interprofessionel de croissance*, salario mínimo interprofesional. [N. del T.]

Tabla 2. Mediana del salario, salario medio y desviación típica en función de la profesión

Profesión	*Mediana del salario (euros)*	*Salario medio (euros)*	*Desviación típica*
Circo-Music Hall	15.119	10.448	127.592
Peluquería-maquillaje	17.609	16.438	71.202
Comunicación	9.100	7.904	37.003
Actor/actriz	10.765	7.689	101.514
Confección, vestuario	10.542	9.389	57.531
Bailarín	9.353	7.900	33.525
Decorado-atrezzo	16.750	14.853	101.121
Iluminación	13.526	12.428	52.904
Imagen	16.970	13.794	81.601
Puesta en escena	12.192	12.400	52.237
Montaje	17.334	16.769	77.318
Música-cantante	8.582	7.353	43.683
Producción	16.682	13.791	101.405
Realización	14.966	14.254	82.724
Sonido	14.966	14.137	63.197
Otros	8.321	8.253	10.489

La mayoría de los intermitentes vive, por tanto, apenas por encima del umbral del subsidio de desempleo (507 horas), pero hay una cantidad no definida de «artistas» sin subsidiar que viven en una situación de precariedad aún mayor, haciendo malabarismos entre empleos precarios, RMI y otras ayudas sociales. Hemos de recordar que, en París, el 20 % de los *erremistas* declaran como actividad *artista*.

Si añadimos a quienes se denominan «artistas plásticos», *artistas* se convierte en una categoría muy heterogénea que no podemos aprehender con categorías «molares» y globales como artistas, individuos que trabajan en los media, etc.

2. Boltanski y Chiapello han hecho del artista y de su actividad el modelo de la economía liberal; un modelo construido sobre el «capital humano» en tanto que empresario de sí. Vamos a utilizar el trabajo de Michel Foucault *Nacimiento de*

la biopolítica[10] para dar cuenta del malentendido generado por la idea de que es entre los artistas en donde se ha de encontrar el modelo de la actividad económica contemporánea.

Tal y como nos recuerda Foucault, el neoliberalismo tiene necesidad de reconstruir un modelo de *homo oeconomicus*; pero, como veremos inmediatamente, éste no tiene mucho que ver ni con el artista ni con la «creatividad» artística. El neoliberalismo no busca su modelo de subjetivación en la crítica artista porque tiene el suyo: el emprendedor, un modelo que se quiere generalizar a todo el mundo, artistas incluidos, como en el caso de los intermitentes franceses. En la «reforma» de la intermitencia, el nuevo periodo de prestación por desempleo para los intermitentes se considera un «capital» por días de prestación recibida que el individuo debe por su parte generar en tanto que «capital».[11]

¿Qué hace el «capital» en los asalariados? ¿Cómo opera? Anuncia que los subsidios por desempleo forman parte de la multiplicidad de «inversiones» (en formación, movilidad, afectividad, etc.) que el individuo (el «capital humano»)

---

10 Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France (1978-1979)*, París, Gallimard-Seuil, 2004; véase en castellano «Nacimiento de la biopolítica», en *Estética, ética y hermenéutica*, Obras Esenciales, Volumen III, Barcelona, Paidós, 1999. [N. del T.]

11 La «reforma» a la que se refiere es la del estatuto laboral de los y las trabajadoras intermitentes del espectáculo, cuyo «protocolo» de reforma, firmado por el gobierno francés en 2003, hizo explotar el movimiento de protesta. El eje de confrontación, como argumenta Lazzarato en este artículo, giraba en torno a la idea de «excepcionalidad» de este régimen laboral: para el gobierno se trataba de devolver dicha «excepcionalidad» a la «normalidad» del mercado de trabajo regulado según la lógica neoliberal; para el movimiento, se trataba de hacer entender que la «intermitencia» del trabajo ya no es un excepción, sino tendencialmente la nueva normalidad de las actuales formas de trabajo. La transformación del estatuto laboral de los intermitentes, para el gobierno, debería promover un seguro de desempleo al servicio de la normalización de la relación laboral empleador/asalariado; para el movimiento, la experiencia de utilización de los subsidios por parte de los trabajadores intermitentes debería servir para la instauración de un nuevo estatuto que favoreciese una relación renta-trabajo al servicio de la autonomía del «trabajador» frente a la disciplina del trabajo asalariado, y no sólo para los trabajadores del espectáculo. [N. del T.]

debe efectuar para optimizar sus actuaciones. El análisis de Foucault nos puede ayudar a ver a lo que aspira «positivamente» la lógica neoliberal, aquello a lo que incita a través de su modelo de «capital humano». La capitalización es una de las técnicas que debe contribuir a transformar al trabajador en «capital humano»: el trabajador debe asegurarse por sí mismo la formación, el crecimiento, la acumulación, la mejora y la valorización «de sí» en tanto que «capital», a través de la gestión de todas sus relaciones, sus elecciones y sus conductas, según la lógica de relación coste/inversión y de acuerdo con la ley de la oferta y la demanda. La capitalización debe contribuir a hacer de sí mismo una suerte de empresa permanente y múltiple. El trabajador es un emprendedor y un empresario de sí mismo, siendo para él mismo su propio capital, siendo para él mismo su propio productor, siendo para él mismo la fuente de sus propios ingresos.[12] Lo que se exige a los individuos no es asegurar la productividad del trabajo sino la rentabilidad de un capital (de su propio capital, de un capital inseparable de su propia persona). El individuo debe considerarse él mismo como un fragmento del capital, una fracción molecular del capital. El trabajador ya no es un simple factor de producción, el individuo no es, hablando con propiedad, una «fuerza de trabajo», sino un «capital-competitivo», una «máquina-competente».

Esta concepción del individuo como empresario de sí es la culminación del capital como máquina de subjetivación. Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, el capital actúa como un formidable punto de subjetivación que constituye a todos los hombres en sujetos, pero unos, los capitalistas, son sujetos de enunciación, mientras que los otros, los proletarios, son sujetos de enunciado sujetos a máquinas técnicas.[13] Se puede hablar de cumplimiento de los procesos de subjetivación y de explotación, dado que es ahora el mismo individuo quien se desdobla, siendo a la vez sujeto de enunciación y sujeto de enunciado. De una parte, el individuo lleva la subjetivación al paroxismo, ya

12 Véase Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, *op. cit.*, p. 232.

13 Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994.

que implica en ella, en el curso de su actividad, todos los recursos «inmateriales» y «cognitivos» de «sí mismo»; de otra parte, hace coincidir subjetivación y explotación, ya que es a la vez patrón de sí mismo y esclavo de sí mismo, capitalista y proletario, sujeto de enunciación y sujeto de enunciado.

Si seguimos a Foucault, podemos criticar fuertemente la tesis según la cual es el '68 y los estudiantes quienes introdujeron la libertad en el capitalismo. Según él, el liberalismo es un modo de gobierno que consuma la libertad, y para poder consumarla necesita sobre todo producirla y favorecerla. La libertad ya no es un valor universal cuyo ejercicio debe ser garantizado por medio del gobierno, sino una libertad (unas libertades) de la que el liberalismo tiene necesidad para funcionar. La libertad es sencillamente «el correlato de los dispositivos de seguridad» que Foucault describe en *Nacimiento de la biopolítica*. Existe una gran diferencia con el liberalismo keynesiano. La libertad de «trabajo», del «consumidor» y de la política, estaban en el centro de la intervención keynesiana. Pero el análisis foucaultiano de la biopolítica desvela que esta libertad, que era central en el keynesianismo, debe estar radicalmente subordinada a la libertad de la empresa y del empresario. Se trata, sobre todo, de fabricar y organizar la libertad de los empresarios.

3. El problema: la concepción de la crítica artista nos reenvía a una concepción de la actividad artística anticuada y que quizá, en los términos en que Boltanski y Chiapello la describen, no ha existido jamás.

> Pero es bien sabido que, aliada desde el siglo XVIII y sobre todo durante el siglo XIX a las concepciones del arte como «sublime» y del artista como «genio», la crítica artista se acompaña a menudo de un desprecio por lo «común», por los «pequeñoburgueses», por el «ciudadano medio», etc. Ciertamente, pudiera parecer que tanto el «pueblo» como el «proletariado» estaban al abrigo de este desprecio, pero esto es así sólo porque la crítica artista se forma de ellos una imagen idealizada y totalmente abstracta. El «pueblo», como entidad, se concibe como «admirable», pero sus representantes

> reales, cuando por azar llegan a cruzarse con los portadores de la crítica artista, no pueden resultar sino decepcionantes, con sus preocupaciones «terrenales», «retrógradas», etcétera.[14]

Esta imagen del artista se corresponde perfectamente con la que el ministro de Cultura francés impone sobre los intermitentes a través de sus políticas de empleo cultural. Son los liberales que residen en el Ministerio de Cultura francés quienes tienen hoy esta imagen del artista.

4. Afirman Boltanski y Chiapello:

> La movilidad de los pequeños es con la mayor de las frecuencias una movilidad sufrida, no tienden por naturaleza a crear redes. Se ven sacudidos a voluntad hasta el fin de sus contratos y corren de un empleador a otro para no desaparecer definitivamente del escenario. Circulan como mercancías en una red cuya malla nunca tejen, son otros quienes les intercambian, sirviéndose de ellos para mantener sus propias conexiones. Cuando evocamos la naturaleza de la explotación en red, encontramos la explicación de cómo la movilidad de los grandes, fuente de florecimiento y de beneficio, se opone exactamente a los pequeños, quienes no tienen más que el empobrecimiento y la precariedad. O bien, retomando una de nuestras fórmulas, la movilidad del explotador tiene como contrapartida la flexibilidad del explotado.[15]

Pero son los más pobres, los más «pequeños», quienes han sostenido el movimiento de los intermitentes; son los «pequeños» quienes se han mostrado mucho más «creativos», más «móviles», más «dinámicos» que los sindicatos de asalariados portadores de la crítica social. No son sólo intermitentes quienes frecuentan las coordinadoras, sino también precarios, parados, *erremistas*, y es el conjunto de estos «pequeños» el que ha inventado y generado uno de los conflictos más innovadores de los últimos años.

---

14 Luc Boltanski y Eve Chiapello, entrevistados por Yann Moulier Boutang, «Vers un renouveau de la critique sociale», *op. cit.*

15 *Ibidem.*

La prueba de que la teoría de Boltanski y Chiapello es muy limitada se encuentra en el hecho de que el liberalismo no ha generalizado las modalidades de trabajo de los intermitentes (los únicos artistas con estatuto de asalariados), sino que les ha impuesto las obligaciones económicas del empresario de sí mismo, del modelo del capital humano. Es tanto el artista como el técnico del espectáculo quienes deben asumir los comportamientos y los estilos de vida del «capital humano».

Menger y las miserias del empleo cultural permanente

Pierre-Michel Menger fija, preconizando una política del empleo cultural permanente, cuáles son a su entender los límites de acción posible y razonable en el mercado de trabajo cultural: hay que aplicar la «regulación» del «sobrante» de artistas y técnicos intermitentes.[16] El trabajo de Menger muestra claramente la complicidad, la imbricación, la complementariedad y la convergencia de la «derecha» y la «izquierda» en torno a la batalla por el empleo. Su último libro está construido por completo sobre la oposición «disciplinaria» entre normal y anormal, como lo indica claramente su título: *Los intermitentes del espectáculo: sociología de una*

16 *La «régulation» du «trop»*: como explica Lazzararo y también percibe Antonella Corsani, el «viejo adagio malthusiano del *¡hay demasiados!*» es el argumento en que se basan gobierno y patronal franceses para justificar la necesidad de «recortar» el estatuto laboral de los intermitentes. Dicho argumento se ha sostenido en informes de «expertos» como el que a continuación, en este artículo, se discutirá, a lo que el movimiento de los intermitentes ha tenido que oponer una inteligente y sofisticada práctica de *contre-expertise*, peritajes e informes de signo contrario elaborados no por especialistas «objetivos» ajenos al fenómeno, sino que son el resultado de un proceso de producción de saberes «situados», desde las prácticas de trabajo y de protesta. Un buen ejemplo es la encuesta en la que Lazzarato basa en parte este artículo (vease *supra*, nota 8). Véase en castellano Antonella Corsani, «Producción de saberes y nuevas formas de acción política. La experiencia de los trabajadores y trabajadoras intermitentes del espectáculo en Francia», *op. cit*. [N. del T.]

excepción.[17] Para Menger, «no se trata de un desempleo ordinario, así como tampoco se trata de un empleo ordinario [...]. La reglamentación del desempleo de los intermitentes es una cobertura atípica de un riesgo atípico. Pero la flexibilidad fuera de las normas tiene sus consecuencias temibles».[18]

Desempleo y empleo extraordinarios, riesgo y cobertura de riesgos atípicos, flexibilidad «fuera de la normas»: nos encontramos en plena «excepción» disciplinaria. Menger envuelve sus argumentaciones sobre el sector de la cultura y el régimen de la intermitencia en una formalización inteligente que busca encerrar las cuestiones planteadas por el movimiento de los intermitentes en el marco tranquilizador de lo anormal, de la excepción, de lo atípico.[19] Las políticas

17 Pierre-Michel Menger, *Les intermittents du spectacle: Sociologie d'une exception*, París, EHESS, 2005.

18 Pierre-Michel Menger, *Profession artiste: Extension du domaine de la création*, París, Textuel, 2005.

19 Pierre-Michel Menger opone la hiperflexibilidad de la intermitencia (anormalidad) a una relativa estabilidad de los otros sectores de la economía (normalidad). Esta constatación es totalmente discutible, ya que se obtiene confrontando datos que conciernen a la intermitencia, evaluados en términos de flujos, con datos que provienen del resto de la economía, medidos en términos de *stocks*. Si leyésemos también estos últimos en términos de flujos, como hace un estudio del Insee (*Insee Première*, núm. 1014, mayo de 2005) y el informe del Cerc [*Conseil de l'emploi, des revenus et de la cohesion sociale*, véase *infra*, nota 25] sobre la *Seguridad del empleo* de 2005, comprobamos fácilmente que la flexibilidad (del empleo) está lejos de ser una excepción específica del régimen de intermitencia: «Cada año, el número de asalariados aumenta en numerosas empresas y disminuye en otras, sin que el salario del empleo global aumente o disminuya. Estos movimientos en bruto del empleo en las empresas no sirven para medir las evoluciones netas del empleo total. Así, en siete años, durante el periodo 1995-2001, hemos registrado 17'6 millones de movimientos anuales para una cifra neta de 1'6 millones de empleos». Cada año, millones de personas pierden su empleo y otro buen número de millones vuelven a emplearse (hay cada día 33.753 movimientos de entrada o salida del empleo). El Cerc, en el informe arriba mencionado, partiendo sólo del sector privado llega a las mismas conclusiones: «En 2002, el empleo total [en Francia] se eleva a alrededor de 25 millones de personas, el empleo asalariado a 23 millones. De 2001 a 2002, el empleo ha aumentado en alrededor de 170.000 personas. Pero este aumento es el resultado de un flujo de contrataciones y despidos extraordinariamente más elevado. Así, en un conjunto de alrededor de 13 millones de asalariados en el sector privado, las empresas han practicado, en el curso del año 2002, 5'2 millones de contrataciones».

de empleo que han de hacerse efectivas deben erradicar la excepcionalidad y establecer el funcionamiento estándar del mercado de trabajo, el cual prevé a la vez reconstruir la función de empresario (su autonomía) y volver a imponer la función del asalariado (su subordinación) de manera tal que se puedan asignar a cada uno sus derechos y deberes.

Para expresarlo en los términos durkheimianos del sabio Menger, se debe restablecer una «jerarquía directa y organizada» en un mercado de trabajo desregulado por conductas no conformes a la normalidad de la relación capital/trabajo. Sabemos que estas funciones ya no llevan una existencia natural, sino que hay que producirlas y reproducirlas mediante una intervención continua de las políticas de empleo. Es esto en lo que se emplea la reforma.

Si el análisis que Menger hace de la intermitencia parece ser el opuesto del de los neoliberales, sus conclusiones coinciden perfectamente con las de éstos. Dado que «el número de individuos que entran en el régimen de empleo intermitente aumenta con mayor rapidez que el volumen de trabajo que se reparte»,[20] el mercado de trabajo cultural se caracteriza por una hiperflexibilidad que determina una concurrencia creciente entre los intermitentes. El aumento de la concurrencia entre los trabajadores tiene consecuencias nefastas para sus condiciones de empleo (contratos cada vez más cortos y fragmentados), sus remuneraciones (salarios a la baja) y su poder de negociación con las empresas.

La «constatación» de que hay «demasiados» intermitentes como para poder garantizar a todos ellos buenas condiciones de empleo y subsidio de desempleo, impone la misma solución que la reforma: hay que reducir su número dificultando su acceso al régimen de seguro por desempleo, pero también seleccionando los candidatos a las profesiones del espectáculo, estableciendo barreras de acceso (licenciados, formación controlada por el Estado). La lucha contra la hiperflexibilidad, contra la subcontratación y contra los bajos salarios de los intermitentes y la lucha por asegurar un empleo estable y continuo, «buenas» remuneraciones y «buenos» subsidios

20 Pierre-Michel Menger, *Les intermittents du spectacle*, *op. cit.*

de desempleo a un número reducido de intermitentes, tienen como primera consecuencia enviar el «excedente» de intermitentes al RMI, a la mínima cobertura social, a las pasantías, a la precariedad, a la supervivencia, a la pobreza.

Los primeros datos sobre los efectos de la reforma muestran el triunfo de la política neoliberal y la completa subordinación de las políticas de empleo cultural a ella.[21] Se reproduce aquí lo que ha venido sucediendo en los otros dominios de la economía durante los últimos treinta años: la política de empleo cultural (crear «verdaderos» empleos, estables y a tiempo completo), negando las condiciones actuales de la producción, divide y fragmenta el mercado de trabajo creando una disparidad creciente de situaciones. No hace sino alimentar la diferenciación, multiplicar las desigualdades y constituir así el terreno ideal para que la gestión neoliberal del mercado de trabajo pueda implantarse y desplegarse. Las políticas de empleo (cultural) son subordinadas a la lógica liberal, porque queriendo reducir la concurrencia no hacen sino segmentar, diferenciar ulteriormente, acrecentar la concurrencia entre quienes tienen garantías laborales y quienes no las tienen, entre empleos estables y empleos precarios, haciendo posible así la política de «optimización de las diferencias», la gestión diferencial de las desigualdades por parte del gobierno de las conductas sobre el mercado de trabajo.

---

21 No se ha alcanzado ninguno de los objetivos de la «regulación» propuesta por Menger. Desde 2003, los salarios de los intermitentes, recortados en el nuevo régimen, y que constituyen el «capital humano» de la industria cultural, han bajado, mientras que los subsidios de desempleo han aumentado, principalmente en las categorías que trabajan directamente para la industria cultural (cine y televisión). El aumento de ingresos (salarios más paro) de los intermitentes que no han salido del régimen y que constituyen el «capital humano» de la industria cultural es pagado por la solidaridad interprofesional, sin que [el sindicato] CFDT [Confédération Française Démocratique du Travail], [la patronal] Medef [Mouvement des Enterprises de France] y los sabios titulados tengan nada que comentar.

El paro y el trabajo invisible

El análisis del paro conduce a la misma distinción disciplinaria entre lo normal (el seguro de desempleo tal y como fue instituido durante la postguerra) y lo anormal (el seguro de desempleo tal y como ha sido utilizado, desviado y apropiado por parte de los intermitentes). Menger, como todos los expertos de las políticas de empleo cultural, querría llevar el seguro de desempleo pervertido por la intermitencia (dado que es mediante este seguro como se financia la actividad, los proyectos culturales y artísticos, así como los proyectos de vida de los intermitentes) de vuelta a su función llamada «natural» de simple cobertura del riesgo por la pérdida de empleo. Pero Menger, como los expertos, parece ignorar que en un régimen de acumulación flexible el empleo cambia de sentido y de función. La separación estricta entre empleo y paro (el empleo como reverso del paro), instituida en un régimen de acumulación muy diferente (estandarización y continuidad de la producción y, por lo tanto, estabilidad y continuidad del empleo), se ha transformado en una imbricación cada vez más estrecha entre periodos de empleo, periodos de paro y periodos de formación.

Lo primero que salta literalmente a la vista en cuanto analizamos el sector cultural es la disyunción entre trabajo y empleo. La duración de este último no describe sino parcialmente el trabajo real que le excede. Las prácticas de «trabajo» de los intermitentes (formación, aprendizaje, circulación de saberes y competencias, modalidades de cooperación, etc.) pasa tanto por el empleo como por el paro, pero sin reducirse a ellos.[22] El tiempo de empleo, a partir del comienzo de los años setenta, no recubre sino parcialmente las prácticas de trabajo, de formación y de cooperación de los intermitentes, y el paro ya no se reduce a ser un tiempo sin actividad. El seguro de desempleo no se limita ya a cubrir el riesgo de

22 Pierre-Michel Menger, quien se jacta de haber estudiado este área durante treinta años, confunde así sistemática y alegremente estas dos temporalidades: la del empleo y la del trabajo. Se trata por lo tanto de que sus análisis y preconizaciones se limitan exclusivamente al «empleo» sin enfrentarse nunca al «trabajo».

pérdida del empleo, sino que garantiza la continuidad de ingresos que permite producir y reproducir la imbricación de todas esas prácticas y temporalidades, que en este caso no están por completo a cargo del salario como sucede en otros sectores.

Empleador/asalariado

Lo expresado (sus consignas sobre el empleo) impide a Menger captar el sentido de otra mutación que trastorna no solamente la separación estricta entre trabajo y paro, sino también las funciones que el «código de trabajo» atribuye a los asalariados (subordinación) y las que atribuye a los empresarios (autonomía). Menger no llega a captar la diferencia entre la «definición jurídica del asalariado» y las mutaciones reales de las actividades de los asalariados. Puesto que «aproximadamente el 86 % de los empleos hoy existentes son contratos indefinidos [CDI]»,[23] ello le dispensa de preguntarse lo que hacen esos empleos y cómo lo hacen.

La separación estricta entre asalariado y empresario *pierde importancia*, principalmente en el régimen de intermitencia en donde, desde hace años, se desarrolla una figura desconocida en las estadísticas y en los análisis sociológicos. En nuestra investigación hemos definido esta figura como «empleador/empleado». Se trata de una figura híbrida que los intermitentes ponen en funcionamiento y administran para adaptarse a las nuevas exigencias de la producción cultural y al mismo tiempo llevar a cabo sus propios proyectos. Los empleadores/empleados escapan a las codificaciones tradicionales del mercado de trabajo. No son ni asalariados, ni empresarios, ni trabajadores independientes. Acumulan las funciones diferentes de cada uno de ellos sin, por otro lado, reducirse a ninguna de esas categorías.

---

23 CDI: *Contrat à durée indéterminée*, contratos de duración indefinida. [N. del T.]

Esta hibridación de estatus plantea un gran número de problemas al gobierno del mercado de trabajo. El informe Latarjet[24] hace de ella la principal responsable del mal funcionamiento del espectáculo en vivo y preconiza la necesidad de reencontrar un funcionamiento «normal» de las relaciones profesionales que ponga fin a esta «excepción», restableciendo la subordinación salarial (con sus derechos) y la autonomía del empresario (con sus deberes y responsabilidades). Esta obsesión de regresar a la normalidad es sencillamente una función disciplinaria que busca reprimir y desconoce las nuevas formas de actividad.

A partir de nuestra encuesta sobre los intermitentes, por el contrario, podemos suscribir completamente la afirmación del informe del Cerc[25] sobre la *Seguridad del empleo*, que está lejos de hacer una excepción o una anormalidad de todas las hibridaciones que la intermitencia revela: «La división clara entre empleo y paro, entre trabajo asalariado y trabajo independiente, ha sido sustituida por una suerte de "halo" del empleo, con un estatuto difuminado —a la vez parado y asalariado, por ejemplo, o independiente y asalariado— mientras que se multiplican los tipos de contrato de trabajo temporales (contratos de duración determinada, intermitentes, interinos)».

La pretendida «excepción» de la intermitencia está en trance de convertirse en la «norma» del régimen salarial, tal y como afirman las coordinadoras de intermitentes desde 1992. Las categorías «ordinarias» o «clásicas» que Menger querría restablecer en el régimen de intermitencia funcionan mal incluso entre los sectores «normales» de la economía.

24 El informe firmado por Bernard Latarjet en 2004, después del llamado *Debate nacional sobre el porvenir del espectáculo en vivo* (http://www.irma.asso.fr/spip.php?article43), exponía una serie de análisis y propuestas de reorganización del sector que fueron leídas críticamente y contestadas por el movimiento de los intermitentes de acuerdo con su ya mencionada práctica de elaboración de *contraperitajes* («Nous lisons le rapport Latarjet», http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=1593). [N. del T.]

25 *Conseil de l'emploi, des revenus et de la cohesion sociale*, órgano estatal francés «encargado de contribuir al conocimiento de los vínculos entre el empleo, los ingresos y la cohesión social» (http://www.cerc.gouv.fr/indexf.html). [N. del T.]

Contrariamente a lo que él sostiene, la diferencia entre el paro intermitente y el paro en los otros sectores es una diferencia de grado y no de naturaleza.

6. *Efectos inmanentes. Notas sobre la creactividad*

Stefan Nowotny

En el prólogo a la primera edición del ciclo titulado *Monsieur Teste*, escrito en 1925, Paul Valéry recuerda la redacción de su primer texto dedicado, treinta años antes, a la figura de Teste:

> Tal parece que la sensación del esfuerzo debía ser investigada y no valoraba los felices resultados que no son fruto natural de nuestras virtudes innatas. Es decir que los resultados en general —y como consecuencia las obras— me importaban mucho menos que la energía del creador —sustancia de las cosas que espera. Esto prueba que la teología se encuentra un poco en todas partes.[1]

No aspiro en este texto a otra cosa que darle vueltas a la pregunta en torno a una posible crítica de la creatividad, manteniéndome en el campo de resonancia de estas frases o en ellas mismas. Fuera de la teología uno no se encuentra tampoco en un camino sencillo: en cuanto se habla de una «energía creadora» —anagrama para muchas de las denominaciones de aquello que se le supone a la creatividad de la obra— ya se evoca una realidad que se alza por encima de cualquier otra realidad; una realidad que, como dice Valéry con cierta ironía, supera todos los «frutos naturales», esto es, los resultados y las obras en general. No hay que pasar por alto que Valéry atribuye ese exceso a una cierta agitación juvenil; una

1 Paul Valéry, *Monsieur Teste*, trad. por Salvador Elizondo, Barcelona, Montesinos, 1980.

extravagancia juvenil que busca el esfuerzo pero que no es alcanzada aún por los resultados de esos esfuerzos. Pero precisamente esto —ser alcanzado por los resultados del propio esfuerzo— describe la situación de un autor que, a lo largo de su vida, se ve acompañado por una figura creada en sus años de juventud (Monsieur Teste) y que reflexiona sobre ella treinta años después de crearla. Esto es justamente lo que describe, al menos eso parece, la situación y la perspectiva de la crítica de la creatividad tal y como será tratada aquí.

La pregunta por una crítica de la creatividad y cómo ésta no es respondida por Boltanski y Chiapello

En comparación con las investigaciones críticas de muchos otros objetos, una «crítica de la creatividad» tiene sin duda alguna la peculiaridad de que ésta le atribuye a su propio objeto cierta capacidad de crítica. Se dirige —en tanto que crítica del objeto «creatividad» («crítica de la creatividad» como *genitivus obiectivus*)— a la investigación diferenciadora de las posibilidades y límites de una creatividad que, en última instancia, está caracterizada por la crítica o la capacidad crítica inherente a ella («crítica de la creatividad» como *genitivus subiectivus*). Con lo que estamos tratando es, entonces, con una crítica que está dirigida no tanto al rechazo de su objeto (como ídolos, ideologías, idolatrías...), sino más bien a su comprensión iluminadora. Esta crítica pretende separar, por lo tanto, lo que su objeto tiene de idolátrico e ideológico de aquello que en él pudiera presentarse como algo más legítimo debido a la depuración de toda idolatría, ideología, etc., mediante el ejercicio de la crítica. En este sentido, la tarea de una crítica de la creatividad se podría formular como análoga al proyecto kantiano de una crítica de la razón. De la misma manera que bajo la crítica kantiana de las diferentes facultades de la razón, esta razón no sólo es *objeto* de crítica sino que en el ejercicio mismo de la crítica de la razón ésta se actualiza, también en el desarrollo de una crítica de la creatividad se actualizaría, por lo tanto, una determinada facultad de la creatividad. Esta actualización supone una insalvable

diferencia respecto de aquello que pude entenderse como el «objeto» de la creatividad; todo objeto definido con el nombre de «creatividad» parece ser siempre, inversamente, el *efecto inmanente* de una determinada capacidad creativa.

Contemplemos ahora una argumentación que, a primera vista, puede parecer el desarrollo de una perspectiva como la que hemos descrito. En el estudio de Luc Boltanski y Eve Chiapello *El nuevo espíritu del capitalismo* —el cual ha dado pie a muchas discusiones en los últimos años— parece ser un punto clave el hecho de que la crítica de la creatividad se relacione con una crítica o capacidad de crítica inherente a la creatividad. Uno de los ejes centrales de este libro es la crítica de lo que su autor y su autora han designado como «crítica artista»; es decir, de una crítica —se podría sospechar— que se alimenta de la creatividad o de una determinada vinculación con ella. Según los autores, esta «crítica artista» se ha dirigido sobre todo contra el «desencanto», la «inautenticidad» y la «pérdida de sentido», así como contra la «opresión» que se desprenden de la oquedad y las reglamentaciones de la sociedad de valores burgueses, frente a la que ensalzan exigencias de «libertad», «desapego» y «movilidad».[2] Esta forma de crítica (que ha adquirido relevancia desde un punto de vista histórico sobre todo a partir del contexto del mayo del '68 parisiense) ha inspirado —y aquí se introduce la «crítica de la creatividad» de Boltanski y Chiapello bajo la forma de una crítica de la «crítica artista»— nuevas estrategias de gestión empresarial y, por este camino, ha desencadenado efectos que han ido de la mano de nuevas formas de explotación y precarización a través de las cuales han actuado, no en última instancia, de contraparte frente a las exigencias de igualdad y seguridad de la otra corriente crítica dominante llamada por los autores «crítica social» (con la que, de forma desconocida, conectó la «crítica artista» de mayo del '68).

Dos aspectos saltan a la vista ante esta argumentación: por un lado, la supuesta vinculación de la crítica de la creatividad (*gen. obiectivus*) con una *creatividad de la crítica* (esto

2 Véase Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo,* trad. por Marisa Pérez, Alberto Riesco y Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal. Cuestiones de Antagonismo, 2002, pp. 86, 87.

es, una «crítica de la creatividad» como *gen. subiectivus*) contenida en el nombre de «crítica artista»; por el otro, el tema de un *efecto de la crítica*, que se vuelve el objeto de la «crítica de la crítica» de Boltanski y Chiapello, ya que acaba minando los deseos y los objetivos (críticos con el capitalismo) que esa misma crítica ha producido, debido en alguna medida a una cierta ceguera con la que chocan sus motivos, y en otra medida, debido a la apropiación y cooptación de estos motivos por parte de los intereses de la valorización capitalista. En lo que atañe al primer punto se muestra rápidamente, contra todo pronóstico, que éste no llega a formularse realmente en la obra de Boltanksi y Chiapello: la creatividad o la experiencia específica de una creatividad no juegan ningún papel allí donde se introduce el concepto de la crítica artista; la crítica artista radicaría mucho más «en la forma de vida de la bohemia», forma de vida que compartiría desde el inicio, con la modernidad burguesa, el «individualismo», y poseería su «modelo: el del dandy, construido a mediados del siglo XIX».[3] La única indicación —y por ello significativa— que dan Boltanski y Chiapello en este contexto de algo así como una pregunta por la creatividad, se encuentra en la inserción (a modo de concesión) del hecho de que la estilización de la «no-producción» por parte del dandy poseería una excepción específica: la excepción de «la producción de sí mismo»,[4] es decir, una forma del producirse a sí mismo en el sentido de producir una determinada forma de vida.

En lo que respecta al segundo punto —la pregunta por la efectividad de la crítica— merece la pena someter el concepto de crítica de Boltanski y Chiapello a una observación más minuciosa:

> La idea de crítica sólo cobra sentido dentro del diferencial existente entre un estado de cosas deseable y un estado de cosas real. Para dar a la crítica el lugar que se merece en el mundo social, debemos renunciar a reducir la justicia a la fuerza o a dejarnos cegar por la exigencia de justicia hasta el

3 Véase *ibidem*, p. 86 y ss.

4 *Ibidem*, p. 86.

> punto de negar las relaciones de fuerza existentes. Para que la crítica sea válida debe estar en condiciones de poder justificarse, es decir, de aclarar los puntos normativos de apoyo que la fundamentan, sobre todo cuando se enfrenta a las justificaciones que hacen de sus acciones quienes son objeto de las mismas.[5]

Aunque el concepto de crítica se asocie muy a menudo a la necesidad de clarificar un «sistema de referencias normativo», éste no puede pretender clarificarse a sí mismo de tal manera.[6] La crítica parte de una distancia de base por parte del sujeto criticante con respecto a lo criticado; más concretamente: parte de una capacidad móvil de tomar distancia que se sigue del espacio que se abre tras la discrepancia entre el estado de cosas «real» y el «deseado». Pero la idea de una toma de distancia conlleva el peligro de ignorar la implicación de las relaciones de fuerza contenidas en el ejercicio de la crítica, a las cuales está sometido *el mismo* sujeto criticante en su actividad (implicación que no se incorpora de ningún modo dentro de la crítica con el mero hecho de tener siempre presentes las «relaciones de fuerza en sí mismas»). Por otro lado, esta idea también amenaza —en relación con la exigencia de determinar un «sistema de referencias normativo»— con repetir la exclusión que precisamente se podría describir como el *leitmotiv* de la historia de las concepciones políticas ya formulado claramente por Aristóteles. Me refiero aquí a la escisión de un habla que sólo puede expresar lo «aceptable y lo inaceptable» respecto a otro habla que está destinada a manifestar «el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto...».[7] La exigencia de tener que clarificar una «norma de justicia» circunscrita a la crítica no se vincula exclusivamente con el privilegio implícito y de principio de la expresión lingüística; establece además y más allá de esto una jerarquía de las formas de habla y bloquea el acceso a una —nunca expresada valientemente—

5 *Ibidem*, p. 72.

6 Véase, por ejemplo, la crítica de Habermas a Foucault, en Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la Modernidad*, Madrid, Taurus, 1989 (y téngase en cuenta la crítica similar que hace Nancy Fraser).

7 Véase Aristóteles, *Política*, Madrid, Gredos, 1999.

procedencia de la crítica desde lo afectivo (experiencias de violencia, sobreesfuerzos y tristeza, pero también deseos, experiencias de placer, etcétera).[8]

Asimismo, el hecho de que Boltanski y Chiapello pongan el énfasis en la necesidad de una distancia no determina únicamente su perspectiva sobre el sujeto que ejerce la crítica, sino que acaba también por afectar a la pregunta por los efectos de la crítica con un pensamiento de la exterioridad, perdiéndose con ello aquel segundo aspecto de las implicaciones apuntadas arriba de una crítica de la creatividad, el cual permitía plantear la pregunta por los efectos en tanto que pregunta por los efectos *inmanentes*. El pensamiento de la exterioridad se manifiesta en Boltanski y Chipello en diversos planos: exterioridad (distancia) que determina la relación del sujeto criticante en relación con un estado «de cosas real» y a un estado de cosas «deseable»; exterioridad recíproca (desconexión fundamental e incluso incompatibilidad) de «crítica artista» y «crítica social»; exterioridad, finalmente, de las intenciones de la crítica en relación con sus efectos (así, la miseria de la «crítica artista» objetada por Boltanski y Chiapello se basa en una cierta ceguera con respecto de las exigencias de igualdad que está inscrita en las propias intenciones críticas, puesto que, según el autor y la autora, los efectos reales de esta crítica se concretan, en primer lugar, en un capitalismo en red impulsado por intereses y aspiraciones de legitimidad completamente distintos a los que dicha crítica originalmente alberga).

Crítica *como* cre-actividad

Es difícil deducir, a partir de lo que hemos dicho hasta ahora, una crítica a la creatividad en los términos sugeridos al comienzo. Sin embargo, me parece importante evitar dos

---

8 La mención de las «fuentes de indignación» o los «motivos de indignación» en Boltanski y Chiapello sólo es un reflejo débil de este origen, puesto que su validez como crítica continúa estando atada a la presencia de «referencias normativas».

malentendidos. Por un lado, no pretendo minusvalorar o desacreditar de raíz los análisis del libro de Boltanski y Chiapello, que me parecen importantes en muchos puntos. Por otro, pretendo todavía menos defender una «crítica artista» —una categoría que, por lo demás, me parece de dudosa utilidad en contextos de análisis social— para con ello sumergirme en las conocidas y peligrosas aguas de la enfatización del arte. Es por este motivo por lo que en lo que sigue no se va a tratar la pregunta por la vinculación entre crítica y creatividad desde la perspectiva de una «crítica artista», sea esta del tipo que sea, sino que se va a situar la mirada en aquella crítica que Boltanski y Chiapello llaman «crítica social», y que califican como «inspirada en los socialistas y, posteriormente, en los marxistas».[9]

Si, como se dijo anteriormente, la crítica kantiana da en el clavo en lo que se refiere a las implicaciones teóricas de la crítica como *capacidad teórica* (cuya explicación conforma desde muchos puntos de vista el proyecto de los idealistas postkantianos), algo parecido se puede decir de Marx en lo que respecta a la comprensión de la crítica como *facultad práctica* en un sentido política y socialmente transformador. Ya en la primera de las tesis sobre Feuerbach de Marx se habla del «significado de la actividad "revolucionaria", "práctico-crítica"»[10] y se sitúa el problema, en cierto sentido, entre el materialismo y el idealismo: mientras el primero no conoce «como tal la actividad real, sensitiva» y posee por ello un concepto abstracto de praxis, el materialismo de entonces (esto es, básicamente el de Feuerbach) contempla la realidad efectiva «sólo bajo la forma *del objeto o de la contemplación*» y no ha dado aún con ninguna comprensión de la praxis. El ejemplo central de Marx, desarrollado en su cuarta tesis, se refiere a la crítica de la religión de Feuerbach. Si la religión, como escribe Feuerbach, no es más que una proyección de las relaciones humanas terrenales, entonces no es suficiente

9 Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, *op. cit.*, p. 86.

10 Véase (también para las citas siguientes) *MEW* 3 [*Marx Engels Werke*, Tomo 3], p. 5 [traducimos directamente del original alemán; ed. cast.: Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*, Grijalbo, Barcelona, 1974 (N. de las T.)].

desenmascarar esta proyección en un plano puramente teórico para permitir que la crítica sea efectiva; «el fundamento terrenal» de esa proyección debe más bien «comprender[se] en su contradicción» [o digamos, para arrancar el pensamiento de Marx de su fundamentación dialéctica, en sus relaciones de fuerza] y a la vez «revolucionarla prácticamente». Y, como sostiene la tercera tesis, este revolucionar no puede reducirse a la fórmula general de una «transformación de las circunstancias» sino que implica «la coincidencia de la modificación de las circunstancias y de la actividad humana o autotransformación».

Lo remarcable en el concepto de crítica formulado por Marx en las tesis sobre Feuerbach es que éstas trazan la imagen de una *implicación* fundamental en una estructura operativa («circunstancias»), que sólo de forma insuficiente es cubierta con la idea de «condiciones» externas; esta estructura, finalmente, afecta tanto a sujetos críticos como no-críticos. Resumiendo, no es suficiente con fijar «objetos» susceptibles de crítica o aspirar a su «transformación» cuando, al mismo tiempo, se reproduce una estructura que justamente produce de forma constante esos objetos en su realidad. Esta forma de crítica recordaría a un perro de carreras persiguiendo a un falso conejo que cuelga de un palo atado a su propio cuello: el perro sigue corriendo, pero nunca se acerca a su objetivo. Por eso mismo no puede haber transformación sin una *autotransformación*, lo que no es de ningún modo una cuestión privada, sino que se sitúa en el modo de reproducción subjetivo de la estructura (siguiendo al Marx sensitivo-práctico). El concepto de *autotransformación* ocupa por lo tanto el espacio de intersección entre el primer aspecto del énfasis que Marx pone sobre la implicación en las circunstancias criticadas y una tercera característica del concepto de crítica articulado en las tesis de Feuerbach: en contra de una interpretación ampliamente extendida de Marx (y también, como se podía ver en Boltanski y Chiapello, en relación con la pregunta por la crítica en un sentido más general), este concepto de crítica no necesita de una clarificación de sus «referencias normativas» y de una dirección hacia un «estado deseable»; no exige *ninguna orientación hacia un fin* con la excepción específica del fin destitutivo que busca un «desempoderamiento» de la estructura operativa criticada, a lo

cual, finalmente, sólo se puede aspirar a partir de una praxis autotransformadora que, por lo tanto, no es exterior a esta misma praxis destitutiva.

Un claro eco del concepto práctico de crítica formulado por Marx se encuentra en el ensayo «Para una crítica de la violencia» de Walter Benjamin (1921); sobre todo ahí donde Benjamin contrapone la «huelga general de trabajo» a la «huelga revolucionaria»: mientras la primera forma de huelga general se dedica a la imposición de determinados fines que permanecen externos a la propia acción y, por lo tanto, sólo causa modificaciones externas de las condiciones de acción (esto es, del trabajo), la segunda forma es una *ruptura*, «ya que esta forma de huelga no posibilita tanto algo, como que lo crea».[11] Una ruptura, pues, que no sólo deja aparecer la huelga de manera abstracta como una interrupción del trabajo sino como una liberación de otra actividad social en sí misma autotransformadora (asambleas, procesos de intercambio al margen de la funcionalidad del trabajo, etc.). Y en una dirección similar apunta, en relación con las actividades artísticas, el desplazamiento por parte de Benjamin de la pregunta «¿en qué posición se encuentra la poesía *con respecto de* las relaciones de producción de su época?», hacia la pregunta «¿en qué posición se encuentra *dentro de* ellas?», tal y como se formula en «El autor como productor».[12] Implicación, autotransformación y falta de una determinación de los fines: éstos son los tres aspectos que determinan la reflexión sobre una crítica práctica en Benjamin, de la misma manera que lo son en el pensamiento de Marx.

El último de estos tres aspectos es, precisamente, el que saca a la luz una conexión ineludible respecto a nuestra pregunta por la creatividad; pero no en el sentido vago e indeterminado del discurso del arte como carente de fines o como «fin en sí mismo» (una idea que no puede contemplarse como externa a toda conexión con el problema planteado

---

11 Walter Benjamin, «Para una crítica de las violencia y otros ensayos», trad. por R. J. Blatt Weinstein, en *Iluminaciones IV*, , Madrid, Taurus, 1991, pp. 27 y 28.

12 Walter Benjamin, «El autor como productor», trad. por Jesús Aguirre, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1990, p. 119.

aquí, pero que pertenece principalmente a la historia de las ideas de autonomía del arte del siglo XIX). Es más decisivo el hecho de que la falta de un fin apunta a un desplazamiento de la pregunta por la creación, esto es, por la creatividad; desplazamiento por el cual esta pregunta empieza a desprenderse de aquel esquema onto-teológico al que alude la cita inicial de Paul Valéry, y en el que dicha pregunta ha permanecido durante siglos o incluso milenios. Este esquema ha vinculado siempre el «fin» (la causa final) de una creación a una realidad primera previa, soberana, dispensada del vínculo causal del mundo y fundamento de éste, a una realidad ontológicamente superior a cualquier posibilidad, cuyo prototipo emana del «motor inmóvil» aristotélico: demiurgo, origen primero y creador del mundo[13] al que la teología cristiano-escolástica convertiría en su concepto de Dios como *actus purus*. La alusión de Valéry a la «energía del creador» (el concepto aristotélico de *enérgeia* es traducido en alemán por «realidad» siguiendo una larga tradición de traducción: su correspondencia latina la encuentra en la palabra *actus*) debe entenderse especialmente en este contexto como una indicación de que esta construcción, más que ser reemplazada por las modernas ideas de la creatividad vinculadas a «la creación artística», se ha introducido en ellas: al menos en una cierta extravagancia de esas ideas aún hoy vigente que quiere tener a toda costa al sujeto artístico como una realidad de creación separada del mundo, «que se extrae de sí misma».

En semejante construcción, el mundo aparece siempre como realidad secundaria y, al mismo tiempo, se ve obligado a ser «realidad» que se encuentra en una contradicción más o menos marcada con la posibilidad («los resultados en general», «los frutos naturales» o también «las capacidades innatas» en Valéry). Justo en este punto comienza a dibujarse un desplazamiento en aquel movimiento que conduce hacia la modernidad y, no en última instancia, hacia al pensamiento de Marx y otros autores. Jean-Luc Nancy, en un texto titulado «Acerca de la creación»,[14] ve este cambio

13 Véase Aristóteles, *Metafísica*, Libro XII, Madrid, Gredos, 1998.

14 Jean-Luc Nancy, «Acerca de la creación», trad. por Pablo Perera Velamazán, en *La creación del mundo o la mundialización*, Barcelona, Paidós, 2003.

expresado en las obras de Descartes, Spinoza y, muy especialmente, en la de Leibniz: de acuerdo con este desplazamiento el mundo es «algo posible, antes de ser algo real»,[15] o, de otra manera, es real justamente *en tanto que es* posible: en juego está que sea «perfectible» (Leibniz) o «revolucionable» (según la lógica marxista). Y esta *posibilidad real*, en la que el campo de posibilidades no está limitado ni a una realidad existente ni a una presupuesta, apunta siempre y al mismo tiempo hacia una implicación no exteriorizable en el mundo (un *otro* mundo sólo es posible en virtud de una transformación de *este* mundo y no como un castillo en el aire), así como también a la necesidad de una autotransformación que abra nuevos horizontes de posibilidad (las anteriores «criaturas» se vuelven ellas mismas «creadoras» potenciales y, en gran medida, y no sólo entre los dandys, creadoras de sí mismas).[16]

«Que se dé en el mundo, o incluso *como* el mundo (bajo el nombre de "hombre" o bajo otros nombres, "historia", "técnica", "arte", "existencia") una puesta en juego de su procedencia y de su fin, de su ser-posible, y de esta manera de su ser y del ser en general»;[17] aquí se perfila, según Nancy, «una problemática de la "creación" inédita hasta el momento, que no se deja someter a los registros de la «producción» y tampoco apunta hacia *un* previo sujeto de la creación, sino mucho más hacia una «multiplicidad de las existencias» que están implicadas en esta problemática. Tendríamos que considerar seriamente la enumeración de Nancy de los diferentes nombres bajo los cuales se da a conocer esta problemática, no sólo en la medida en que el «arte» se presenta en esa

---

15 *Ibidem*.

16 Ya en Leibniz, en un pensamiento «monadológico» que aún permanece en un marco teológico, se encuentran muy bien perfilados los tres aspectos citados arriba del concepto de crítica de Marx: implicación, pues cada mónada es incorporada en un espacio de mónadas y por ello es «espejo del mundo» (por eso no necesita ninguna «ventana», porque es en sí *perceptio* de esa imbricación); transformación de sí, pues el cambio es impensable sin un «principio interno del cambio», es decir, sin la transformación de sí de las mónadas; la falta de un fin determinado, pues el mundo no es «el mejor de los mundos posibles» porque sea perfecto (causa final), sino perfectibile (perfeccionable).

17 Jean-Luc Nancy, «Acerca de la creación», *op. cit.*

enumeración sólo como un elemento de la serie; tendríamos que añadir a esa enumeración el nombre «crítica», sobre todo en el sentido de aquella crítica práctica que se encuentra articulada por ejemplo en Marx o Benjamin. La crítica es en este sentido una forma (sin ser la única) de ejercer una actividad a la que me gustaría denominar *cre-actividad*, con el fin de no dar continuidad al problemático y cargado nombre de «creatividad». Los efectos de la crítica, conforme a esto, deben observarse como efectos *inmanentes* de esta cre-actividad, es decir, la «causa» de esos efectos no es exterior a ellos, sino que se actualiza en ellos, sobre todo en la figura de los modos de subjetivización que la actividad cre-activa (o la crítica cre-activa, como una de sus configuraciones) genera. En correspondencia con esto podemos retomar de nuevo la agudeza de Benjamin, esta vez en referencia a la pregunta por la crítica: la pregunta no se refiere a cómo posicionarse *frente a* los efectos de la crítica, sino a cómo posicionarse *en* ellos.

La perspectiva de una genealogía de la cre-actividad

En este contexto, al «arte» no le corresponde ningún privilegio en lo referente a la pregunta por la cre-actividad. Sin embargo, constituye uno de sus nombres modernos, una de las formas bajo las cuales se efectúa la cre-actividad. Al mismo tiempo, para recordar de nuevo la alusión de Valéry, la historia de las formas de comprensión modernas del «arte» no está exenta de continuidades y de adaptaciones en cierto modo secularizadas de la construcción de la creación onto-teológica de la que hablábamos anteriormente. Esta reserva de la crea(c)tividad «secular» para los asuntos del arte se corresponde normalmente con una consideración aislada y aislante del sujeto artístico que tiene en cuenta su posicionamiento dentro de una multiplicidad de existencias cre-activas, en el mejor de los casos, en determinados estilos de biografía, para ocuparse luego de desprender de nuevo a un sujeto excepcional de su realidad circundante. Se podría leer, como esbozo de una contrapartida a este fenómeno, el texto de Robert Walser *Vida de poeta*, cuya prosa impregnada

de humor habla de meras contingencias así como de muchas localizaciones histórico-sociales «prosaicas» de la vida de los poetas. Esta prosa no ve la creación del poeta, por lo tanto, de una forma más noble que cualquier otro «trabajo producido con una fuerte voluntad»,[18] y termina en frases que hunden bajo tierra con una suave ironía la pregunta por el misterio del poeta, ya que han empezado a hablar de una vida, lo cual quiere decir: de una vida cualquiera dentro de una multiplicidad de vidas:

> Así iba viviendo. Qué llegó a ser de él, cómo le fue más tarde, es algo que escapa a nuestro conocimiento. Por ahora no hemos logrado descubrir huellas ulteriores. Quizás lo consigamos en otra ocasión. Ya veremos qué puede aún emprenderse en este sentido. De momento aguardamos; en cuanto hayamos averiguado algo nuevo, y en caso de que nos sea permitido suponer un interés igualmente benévolo, lo comunicaremos con sumo placer.[19]

El texto de Walser se inscribe en una larga serie de documentos que han trabajado en la historia moderna del arte hacia una desteologización de la «creatividad» y que, por consiguiente, articulan en alguna medida una crítica cre-activa de la creatividad. La sublevación de Antonin Artaud contra el «ideal europeo del arte» que «pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza, pero que asista a su exaltación»,[20] pertenece también a esta historia; los anarquismos de dadá, las prácticas de intervención situacionistas, las técnicas del «teatro del oprimido» iniciadas por Augusto Boal, y otros muchos ejemplos, también pertenecen a esta historia. En un nivel teórico, el análisis de estas críticas cre-activas está recogido principalmente en la teoría sobre la novela de Mijail Bajtin, que le recrimina a la estilística convencional del género que pase por alto «que la vida social de la palabra se da fuera de la obra del artista, en las plazas y

---

18 Robert Walser, «Vida de poeta», trad. por J. J. del Solar y R. Naber, en *Vida de poeta*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 292.

19 *Ibidem*, 192.

20 Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. por Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1996. p. 13.

calles, en ciudades y pueblos, en los grupos, generaciones y épocas», y que la novela que se alimenta de esta vida con múltiples caras se determine en contraposición como «multiplicidad de habla organizada artísticamente»:[21] en todas estas críticas, como en la *Vida de poeta* de Robert Walzer, se trata de hacer oír el «tono social decisivo» (Bajtin) que dé a entender la pregunta de la «creatividad» como problemática de la cre-actividad en una multiplicidad de existencias, en lugar de clasificarla y subordinarla (como ocurre en la obra de Boltanski y Chiapello con un golpe de mano) al individualismo de una bohemia, lo que comporta como efecto último (efectivamente, como *efecto* de esta crítica) enterrar una vez más la historia de la crítica cre-activa de la «creatividad».

Muy poco se habría conseguido con esto, más allá de añadir un nombre más (que registrara una determinada «corriente» de la(s) historia(s) del arte) a los ya mencionados o a otros de la canonización existente. Sería en cambio de mucha más utilidad desarrollar una perspectiva necesariamente abierta de la *genealogía de la cre-actividad*; no en el sentido de una nueva disciplina artística específica, sino en relación con la historia de las formas de protesta social, el surgimiento y las distintas formas del uso de las tecnologías, etcétera.

A continuación se mencionan a modo de conclusión dos elementos que tal genealogía de la cre-actividad debería tener en cuenta obligadamente:

1. La historia de aquello que aquí se llama cre-actividad no puede ser contemplada con independencia de las formas institucionales y gubernamentales en las cuales esa cre-actividad se da y se realiza. En lo que se refiere al arte, esto no sólo atañe a figuras institucionales evidentes como son los museos, sino también a las ideas de la autonomía del arte que, desde una perspectiva histórica, lejos de expresar una «autorregulación» real, no reflejan otra cosa que la lucha por un determinado modelo político-cultural

21 Mijail Bajtin, «La palabra en la novela», trad. por Helena S. Kriúkova y Vicente Cascarra, en *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus, 1989.

en la fase de formación de algo así como la política cultural en general, como ámbito independiente de la administración política.[22] Esto no se refiere únicamente a las formas de gobierno y gobierno de sí en las cuales se sitúan «arte», «cultura» u otros ámbitos de la vida social[23] sino también, naturalmente, a sus reconversiones en los tiempos del neoliberalismo y a las correspondientes prácticas individuales y colectivas de sí en contextos que se basan en «proyectos». Estas transformaciones generan ciertamente un nuevo tipo de institución, la institución-proyecto, que no dispone de ninguna estructura institucional estable, lo que le permite ciertas condiciones de movilidad; pero, por otro lado, va acompañada sin embargo de nuevas formas

---

22 Véase la anotación correspondiente de Georg Bollenbecks sobre aquella «capa [se refiere a la formación burguesa alemana del siglo XIX], que [...] prohibía al estado autoritario cualquier intromisión en la cultura mediante la evocación del "estado cultural", y a la vez le otorgaba la responsabilidad material de la exigencia de la cultura», en *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne. 1880–1945*, Francfort, Fischer, 1999, p. 16.

23 Una de las simplificaciones más desacertadas de algunos discursos actuales en el ámbito cultural consiste en situar el origen de la «gubernamentalización» en el neoliberalismo; pero basta —y esto no es nuevo— con ir a cualquier museo y analizar los propios comportamientos autorrestrictivos para formarse un concepto de la gubernamentalidad —incrustrado en formaciones histórico-políticas específicas— que ha estado inscrita desde el principio en la «cultura» o en el ámbito cultural. Que la economía política, tal y como es denominada por Foucault, sea la «forma de saber más importante» no significa que sea la *única* forma, y tampoco significa que las formas de socialización simbólica conocidas históricamente bajo el concepto de «cultura» no merezcan ninguna atención. Véase para ello, sobre todo, una serie de trabajos de Tony Bennetts, por ejemplo *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995. Para una diferenciación de la gubernamentalización neoliberal y liberal en un plano económico, véase además el texto de Isabell Lorey «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales», incluido en este volumen; originalmente en *Brumaria*, núm. 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, diciembre de 2006 (http://www.brumaria.net/publicacionbru7.htm), con publicación multilingüe en *transversal: máquinas y subjetivación*, enero de 2006 (http:// eipcp.net/transversal/1106/lorey/es).

de creación de fines, así como de la circunstancia de que este tipo de institución tiene poca oposición que ejercer frente a la expansión actual de la precariedad individual y social.[24]

2. Con el último punto volvemos por última vez a la cita introductoria de Paul Valéry: ya que el «esfuerzo» del cual habla Valéry, y cuya «sensación» buscó su extravagancia juvenil-teológica, se presenta aquí también en el gesto de distanciamiento de Valéry aún como el esfuerzo de un sujeto-artista aislado que puede decidir «autónomamente» sobre sus técnicas de creación. Este sujeto es tan poco neutral y general —o, dicho a la inversa, está tan predeterminado por la tradición teológica y por sus parientes seculares— como sus predecesores. Para percibir esto sólo necesitamos situar la breve declaración de otra voz, la voz de Virginia Wolf, al lado de las frases de Valéry; una voz que se expresó en 1928, sólo tres años después del prólogo de Valéry: «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir».[25] No es por casualidad que esta frase vuelva a aparecer de nuevo en un lugar central en uno de los textos programáticos producido desde las luchas de los intermitentes franceses y de los que se han solidarizado con ellos.[26] La frase remite a una política discriminatoria y a una práctica social que ahora como antes

24 Sobre la idea de la vida, el trabajo o las instituciones que se estructuran actualmente a partir del modelo de «proyecto», véanse los textos de Gerald Raunig («La industria creativa como engaño de masas»), Isabell Lorey («Gubernamentalidad y precarización de sí») y Marion von Osten («Salidas incalculables») incluidos en este volumen. [N. del E.]

25 Virginia Woolf, *Una habitación propia*, trad. Laura Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 8.

26 Véase Précaires Associés de París, «Elements de propositions pour un régime solidaire de l'assurance chômage des salaries à l'emploi discontinu», publicación multiligüe en *transversal: precariat*, julio de 2004 (http://eipcp.net/transversal/0704/precaires/fr). [Sobre el movimiento de los intermitentes y precarios franceses, véase el sitio web http://www.cip-idf.org y, en castellano, los textos de Maurizio Lazzarato y Antonella Corsani en *Brumaria*, núm. 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, *op. cit.*; así como también, de Maurizio Lazzarato, «Las miserias de la "crítica artísta" y del empleo cultural», incluido en este volumen (N. del E.)].

atribuye determinadas actividades (especialmente aquellas simbólicamente valoradas como la «creatividad») preferentemente a un tipo preestablecido de sujeto (marcado desde un punto de vista racial y de género). En la perspectiva de una genealogía de la cre-actividad, esta política no se ha de perder de vista, como tampoco en cualquiera de las críticas cre-activas actuales, ya que la cre-actividad en el sentido desarrollado aquí no tiene que ver con un ordenamiento de los sujetos sino con la multiplicidad de las existencias y con los procesos de subjetivación que se dan en ellos.

Segunda parte.
Crítica y crisis.
Hacia una nueva crítica institucional

7. *¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault*

Judith Butler

¿Qué es hacer una crítica? Apostaría a que se trata de algo que la mayoría entendemos en un sentido ordinario. El asunto, no obstante, se complica si intentamos distinguir entre una crítica de tal o cual posición y la crítica como una práctica más general que pudiera ser descrita sin referencia a sus objetos concretos. ¿Podemos además interrogarnos sobre su carácter general sin insinuar una esencia de la crítica? Y si para establecer esta imagen general lo hiciéramos expresando algo que se aproximase a una filosofía de la crítica, ¿perderíamos entonces la distinción entre filosofía y crítica que forma parte de la definición misma de la crítica? La crítica es siempre crítica *de* alguna práctica, discurso, episteme o institución instituidos, y pierde su carácter en el momento en que se abstrae de esta forma de operar y se la aísla como una práctica puramente generalizable. Pero, aun siendo esto cierto, no significa que sea imposible algún tipo de generalización o que tengamos que enfangarnos en particularismos. Todo lo contrario, aquí transitamos en un área de obligada generalización que aborda lo filosófico pero que debe, si queremos que sea siempre crítica, guardar distancia frente a sus propios resultados.

En este ensayo abordaré la obra de Foucault, pero permítaseme comenzar sugiriendo un interesante paralelismo entre lo que Raymond Williams y Theodor Adorno perseguían cada uno a su manera bajo el nombre de «crítica» [*criticism*] y lo que Foucault buscaba comprender como «crítica» [*critique*]. Estoy segura de que parte de la propia contribución de Foucault a la filosofía política progresiva, y de sus alianzas con ella, se verán de forma clara en el curso de esta comparación.

Raymond Williams se preocupó por el hecho de que la crítica se había reducido excesivamente a la noción de «descubrir errores»,[1] y propuso que encontrásemos un vocabulario para los tipos de respuestas que tenemos, en concreto para las obras culturales, «que no asuman el hábito (o el derecho o el deber) del juicio». Lo que reclamaba era un tipo de respuesta más específica que no se apresurase a generalizar: «Lo que siempre es preciso entender es la especificidad de la respuesta, que no es un "juicio" sino una práctica».[2] Creo que esta última frase marca también la trayectoria del pensamiento de Foucault sobre este asunto, ya que su «crítica» no es una práctica que se reduzca a dejar en suspenso el juicio, sino la propuesta de una práctica nueva a partir de valores que se basan precisamente en esa suspensión.

De manera que, para Williams, la práctica de la crítica no es reductible a alcanzar juicios (y expresarlos). De forma significativa, Adorno reclamaba algo semejante, cuando escribía sobre «el peligro [...] representado por una acción mecánica, puramente lógico-formal y administrativa, que decide acerca de las formaciones culturales y las articula en aquellas constelaciones de fuerza que el espíritu tendría más bien que analizar, según su verdadera competencia».[3] Así que la tarea de desvelar estas constelaciones de poder se ve impedida por la precipitación de un «juicio mecánico» como forma ejemplar de la crítica. Para Adorno, esta manera de operar sirve para imponer una escisión entre la crítica y el mundo social a nuestro alcance, en un movimiento que revoca los resultados de su propia labor ya que constituye «una renuncia a la práctica material».[4] Adorno escribe que «[la] propia soberanía [del crítico o de la crítica], la pretensión de poseer un saber profundo del objeto y ante el objeto, la separación entre concepto y cosa por la independencia del juicio, lleva

1 Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, trad. por Horacio Pons, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000, pp. 85-87.

2 *Ibidem*, p. 87.

3 Theodor W. Adorno, «La crítica de la cultura y la sociedad», trad. por Manuel Sacristán, en *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 23.

4 *Ibidem*, p. 15.

en sí el peligro de sucumbir a la configuración-valor de la cosa; pues la crítica cultural apela a una colección de ideas establecidas y convierte en fetiches a categorías aisladas».[5] Para que la crítica opere como parte de una «práctica material», según Adorno, tiene que captar los modos en que las propias categorías se instituyen, la manera en que se ordena el campo de conocimiento, y cómo lo que este campo suprime retorna, por así decir, como su propia oclusión constitutiva. El juicio, para ambos pensadores, es una manera de subsumir lo particular en una categoría general ya constituida, mientras que la crítica interroga sobre la constitución oclusiva del campo de conocimiento al que pertenecen esas mismas categorías. Pensar el problema de la libertad, y el de la ética en general, más allá del juicio, es especialmente importante para Foucault: el pensamiento crítico consistiría justamente en ese empeño.

En 1978, Foucault pronunció una conferencia titulada *¿Qué es la crítica?*,[6] un trabajo que preparó el camino para su ensayo, más conocido, *¿Qué es la Ilustración?* (1984). En él, Foucault no solamente se cuestiona lo que la crítica es, sino que también busca comprender qué tipo de cuestionamiento instituye la crítica, ofreciendo de forma tentativa algunas maneras de circunscribir su actividad. Lo que continúa siendo quizás lo más importante, tanto de la conferencia como del ensayo desarrollado posteriormente, es la forma interrogativa en que se formula el asunto. Porque la propia pregunta ¿qué es la crítica? forma parte de la empresa crítica en cuestión, así que la pregunta no sólo se plantea el problema —¿cuál es esta crítica que se supone que hacemos o a la que debemos aspirar?—, sino que representa también un cierto modo de interrogar, central en la actividad misma de la crítica.

---

5 *Ibidem*, p. 14.

6 Michel Foucault, «¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)», trad. por Javier de la Higuera, en *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos, 2006, pp. 3-52. Este ensayo consistió originalmente en una conferencia pronunciada en la Société Française de Philosophie el 27 de mayo de 1978, posteriormente publicada en el *Bulletin de la Société française de Philosophie*, año 84º, núm. 2, abril-junio de 1990, pp. 35-63.

Más aún, sugeriría que lo que Foucault busca con esta pregunta es algo bastante diferente de lo que quizás hemos llegado a esperar de la crítica. Habermas volvió muy problemático el trabajo de la crítica al sugerir que, si lo que buscábamos era poder recurrir a normas al elaborar juicios evaluativos sobre las condiciones y los fines sociales, era necesario ir más allá de la teoría crítica. La perspectiva de la crítica, desde su punto de vista, puede poner en cuestión los fundacionalismos, desnaturalizar las jerarquías sociales y políticas e incluso establecer perspectivas mediante las cuales se puede marcar una cierta distancia frente al mundo naturalizado. Pero ninguna de estas actividades puede decirnos en qué dirección deberíamos movernos, ni si las actividades en las que nos comprometemos logran alcanzar ciertos tipos de fines justificados normativamente. Desde su punto de vista, por lo tanto, la teoría crítica tendría que dar paso a una teoría normativa más robusta, como lo es la acción comunicativa, con el fin de dotarnos de un fundamento para la teoría crítica con el que se puedan elaborar juicios normativos fuertes;[7] no sólo para que la política pueda disponer de un propósito claro y de una aspiración normativa, sino también para que seamos capaces de evaluar las prácticas actuales en términos de su capacidad para alcanzar tales fines. Haciendo este tipo de crítica de la crítica, Habermas se vuelve curiosamente acrítico respecto al propio sentido de normatividad que expone. Porque la cuestión «¿qué tenemos que hacer?» presupone que el «nosotros» ya se ha formado y se conoce, que su acción es posible y que el campo en el que puede actuar está delimitado. Pero si esas mismas formaciones y delimitaciones tienen consecuencias normativas, entonces será necesario preguntarse por los valores que conforman el escenario de la acción, y ello se convertirá en una dimensión importante para cualquier investigación crítica sobre asuntos normativos.

Aunque es posible que los habermasianos y habermasianas tengan una respuesta para este problema, mi intención en este texto no es ponerme a ensayar estos debates ni buscarles

---

7 Para una recensión interesante de esta transición de la teoría crítica a la acción comunicativa consúltese el libro de Seyla Benhabib, *Crítica, norma y utopía*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

una respuesta, sino marcar distancias entre una noción de crítica que se caracteriza por estar en algún sentido debilitada por la normatividad, y otra, que espero ofrecer aquí, que no solamente es más compleja de lo que la crítica habitual asume, sino que tiene, me gustaría argumentar, compromisos normativos fuertes que aparecen en formas que sería difícil, si no imposible, leer con las actuales gramáticas de normatividad. En este ensayo, en efecto, espero mostrar que Foucault no solamente realiza una contribución importante a la teoría normativa, sino que tanto su estética como sus consideraciones sobre el sujeto están íntimamente relacionadas con su ética y su política. Mientras otros lo han desestimado por esteta o, más aún, por nihilista, mi sugerencia es que la incursión que realiza en el tema de la construcción de sí y de la *poiesis* es central en la política de desujeción que propone. Paradójicamente, la construcción de sí y la desujeción suceden simultáneamente cuando se aventura un modo de existencia que no se sostiene en lo que él llama «régimen de verdad».

Foucault comienza su discusión afirmando que hay varias gramáticas para el término «crítica», distinguiendo entre una «alta empresa kantiana» que se llama crítica y «las pequeñas actividades polémicas que se llaman crítica». De esta manera, nos advierte desde el inicio de que la crítica no será una sola cosa, y de que no seremos capaces de definirla separadamente de sus diversos objetos, los cuales a su vez la definen: «Parece conducida por naturaleza, por función, diría que por profesión, a la dispersión, a la dependencia, a la pura heteronomía [...]. [N]o existe más que en relación con otra cosa distinta a ella misma».[8]

Foucault busca de esta manera definir la crítica, pero encuentra que solamente son posibles una serie de aproximaciones. La crítica será dependiente de sus objetos, pero sus objetos a cambio definirán el propio significado de la crítica. Más aún, la tarea primordial de la crítica no será evaluar si sus objetos —condiciones sociales, prácticas, formas de saber, poder y discurso— son buenos o malos, ensalzables o desestimables, sino poner en relieve el propio marco de evaluación.

---

8 Michel Foucault, «¿Qué es la crítica?», *op. cit.*, pp. 4 y 5.

¿Cuál es la relación del saber con el poder que hace que nuestras certezas epistemológicas sostengan un modo de estructurar el mundo que forcluye posibilidades de ordenamiento alternativas? Por supuesto, podemos pensar que necesitamos certeza ideológica para afirmar con seguridad que el mundo está y debiera estar ordenado de una determinada manera. ¿Hasta qué punto, sin embargo, tal certeza está orquestada por determinadas formas de conocimiento precisamente para forcluir la posibilidad de pensar de otra manera? En este punto sería inteligente preguntar: ¿qué tiene de bueno pensar de otra manera si no sabemos de antemano que pensar de otra manera produce un mundo mejor, si no tenemos un marco moral en el cual decidir con conocimiento que ciertas posibilidades o modos nuevos de pensar de otra manera impulsarán ese mundo cuya mejor condición podemos juzgar con estándares seguros y previamente establecidos? Ésta se ha convertido en algo así como una contrarréplica habitual a Foucault y a quienes se ocupan de él. El relativo silencio con el que se recibe este hábito de descubrir errores en Foucault ¿es un signo de que su teoría no sirve para dar respuestas consoladoras? Pienso que sí, hay que aceptar que las respuestas que Foucault ha proferido no tienen como finalidad primordial consolar. Pero esto, por supuesto, no quiere decir que si algo renuncia a consolar no se pueda considerar, por definición, como una respuesta. En realidad, la única contrarréplica posible, me parece, es volver a un significado más fundamental de «crítica» con el fin de ver qué problema hay con la manera en que la cuestión se formula, para formular la cuestión de nuevo, de forma que se pueda trazar una aproximación más productiva hacia el lugar que ocupa la ética en el seno de la política. Se podría preguntar, efectivamente, si lo que yo quiero decir con «productivo» se calibrará mediante estándares y medidas que esté dispuesta a revelar o que conciba plenamente ya desde el momento en que realizo tal afirmación. Pero en este punto pediría paciencia, pues resulta que la crítica es una práctica que requiere una cierta cantidad de paciencia, al igual que la lectura, de acuerdo con Nietzsche, requiere que actuemos un poco más como vacas que como humanos, aprendiendo el arte del lento rumiar.

La contribución de Foucault a lo que parece ser un impás en la teoría crítica y postcrítica de nuestro tiempo es precisamente pedirnos que repensemos la crítica como una práctica

en la que formulamos la cuestión de los límites de nuestros más seguros modos de conocimiento, a lo que Williams se refirió como nuestros «hábitos mentales acríticos» y que Adorno describió como ideología («el único pensamiento no-ideológico es aquel que no puede reducirse a *operational terms*, sino que intenta llevar la cosa misma a aquel lenguaje que está generalmente bloqueado por el lenguaje dominante»).[9] Una no se conduce hasta el límite para tener una experiencia emocionante, o porque el límite sea peligroso y sexy, o porque eso nos lleve a una excitante proximidad al mal. Una se interroga sobre los límites de los modos de saber porque ya se ha tropezado con una crisis en el interior del campo epistemológico que habita. Las categorías mediante las cuales se ordena la vida social producen una cierta incoherencia o ámbitos enteros en los que no se puede hablar. Es desde esta condición y a través de una rasgadura en el tejido de nuestra red epistemológica que la práctica de la crítica surge, con la conciencia de que ya ningún discurso es adecuado o de que nuestros discursos reinantes han producido un impás. En efecto, el propio debate en el que el punto de vista fuertemente normativo declara la guerra a la teoría crítica puede haber producido precisamente esa forma de impás discursivo del que surge la necesidad y la urgencia de la crítica.

Para Foucault, la crítica «es instrumento, medio de un porvenir o de una verdad que ella misma no sabrá y no será, es una mirada sobre un dominio que se quiere fiscalizar y cuya ley no es capaz de establecer». De manera que la crítica será esa perspectiva sobre las formas de conocimiento establecidas y ordenadoras que no están inmediatamente asimiladas a tal función ordenadora. Foucault, significativamente, emparenta esta exposición del límite del campo epistemológico con la práctica de la virtud, como si la virtud fuese contraria a la regulación y al orden, como si la virtud misma se hubiera de encontrar en el hecho de poner en riesgo el orden establecido. No le intimida la relación que aquí se establece. Escribe, «hay

9 Theodor W. Adorno, «La crítica de la cultura y la sociedad», *op. cit.*, p. 23.

algo en la crítica que tiene parentesco con la virtud». Y después afirma algo que podríamos considerar aún más sorprendente: «Esta actitud crítica [es] la virtud en general».[10]

Hay algunas formas preliminares de entender el esfuerzo de Foucault por moldear la crítica como virtud. La virtud se entiende con mucha frecuencia como un atributo o práctica de un sujeto, o como una cualidad que condiciona y caracteriza un cierto tipo de acción o práctica. Pertenece a una ética que no se cumple meramente siguiendo reglas o leyes formuladas objetivamente. Y la virtud no es solamente una manera o una vía para estar de acuerdo o cumplir con normas preestablecidas. Es, más radicalmente, una relación crítica con esas normas que, para Foucault, toma la forma de una estilización específica de la moralidad.

Foucault nos ofrece una indicación de lo que quiere decir con virtud en la introducción de la *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*.[11] En esa coyuntura deja claro que busca ir más allá de una noción de filosofía ética que promulgue una serie de prescripciones. Así como la crítica interseccciona con la filosofía sin coincidir del todo con ella, Foucault busca en esa introducción hacer de su propio pensamiento un ejemplo de forma no prescriptiva de investigación moral. Del mismo modo se preguntará más tarde sobre formas de experiencia moral que no estén rígidamente definidas por una ley jurídica, una regla o mandato al que al sujeto se le pida someterse mecánica o uniformemente. El ensayo que escribe, nos dice, es en sí mismo un ejemplo de tal práctica de «explorar lo que, en su propio pensamiento, puede ser cambiado mediante el ejercicio [...] de un saber que le es extraño».[12] La experiencia moral tiene que ver con la transformación de sí provocada por una forma de conocimiento que es ajena al de uno mismo. Y esta forma de experiencia moral será diferente de la sumisión a un mandato. En efecto, en la medida en que Foucault interroga a la experiencia moral, entiende que él mismo está

10 Michel Foucault, «¿Qué es la crítica?», *op. cit.*, p. 5.

11 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, trad. por Martí Soler, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

12 *Ibidem*, p. 12.

realizando una investigación sobre las experiencias morales que no están en primer lugar o en lo fundamental estructuradas por prohibición o interdicción.

En el primer volumen de *Historia de la sexualidad*[13] buscaba mostrar que las prohibiciones primordiales asumidas por el psicoanálisis y las consideraciones estructuralistas sobre las prohibiciones culturales no se pueden aceptar como constantes históricas. Más aún, la experiencia moral no se puede entender historiográficamente recurriendo a una serie predominante de interdicciones en un tiempo histórico dado. Aunque hay códigos a estudiar, deben serlo siempre en relación con los modos de subjetivación a los que corresponden. Foucault afirma que la juridificación de la ley alcanza una cierta hegemonía en el siglo XIII, pero si nos remontamos a las culturas clásicas griega y romana encontramos prácticas, o «artes de la existencia»,[14] que tienen que ver con una relación cultivada del yo consigo mismo.

Con la introducción de la noción de «artes de la existencia» Foucault reintroduce también y vuelve a enfatizar las acciones «sensatas y voluntarias», en concreto «esas prácticas [...] por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo». No es que tales vidas sencillamente se ajusten a preceptos morales o normas de tal manera que los *yoes* que consideramos formados o preparados de antemano encajen en un molde que el precepto expone. Por el contrario, el yo se crea a sí mismo en los términos que marca la norma, habita e incorpora la norma, pero la norma, en este sentido, no es externa al principio de acuerdo con el cual el yo se forma. Lo que está en juego para Foucault no son los comportamientos, las ideas, las sociedades o sus «ideologías», sino «las problematizaciones a cuyo través el ser se da como poderse y deberse ser pensado y las prácticas a partir de las cuales se forman aquéllas».[15]

13 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2005.

14 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, *op. cit*., p. 13.

15 *Ibidem*, pp. 13-14.

Aunque esta última afirmación es apenas transparente, lo que sugiere es que ciertos tipos de prácticas pensadas para manejar ciertos tipos de problemas tienen como consecuencia que, con el paso del tiempo, se establezca un dominio ontológico que constriñe a su vez lo que entendemos por posible. Sólo haciendo referencia a este horizonte ontológico que prevalece, él mismo instituido mediante una serie de prácticas, seremos capaces de comprender las diversas formas de relación con los preceptos morales que han sido formados, así como con los que están por formarse. Por ejemplo, Foucault toma detenidamente en consideración varias prácticas de austeridad y las emparenta con la producción de un cierto tipo de sujeto masculino. Las prácticas de austeridad no dan fe de una sola y permanente prohibición, sino que trabajan al servicio de modelar un cierto tipo de yo. Dicho de forma más precisa, el yo, incorporando las reglas de conducta que representan la virtud de la austeridad, se crea a sí mismo como un tipo de sujeto específico. La producción de sí es «la elaboración y estilización de una actividad en el ejercicio de su poder y la práctica de su libertad».[16] No es una práctica que se oponga al placer puro y simple, sino un cierto tipo de práctica de placer en sí misma, una práctica del placer en el contexto de la experiencia moral.

De esta forma, Foucault deja claro en la tercera sección de esa misma introducción que no será suficiente con ofrecer una crónica histórica de los códigos morales, ya que tal historia no nos puede decir cómo se vivieron estos códigos y, más específicamente, qué tipo de formaciones del sujeto requirieron y facilitaron. Foucault comienza a sonar aquí como un fenomenólogo. Pero además de recurrir a los medios experienciales para captar las categorías morales, también realiza un movimiento hacia la crítica, en tanto que la relación subjetiva con esas normas no será ni predecible ni mecánica. La relación con tales categorías será «crítica» en el sentido de que no consiste en acatarlas, sino en constituir una relación con ellas que interrogue el propio campo de categorización, refiriéndose, al menos implícitamente, a los límites del horizonte epistemológico dentro del cual estas prácticas se forman. No se trata de referir la práctica a un

16 *Ibidem*, p. 25.

contexto epistemológico dado de antemano, sino de establecer la crítica como la práctica que cabalmente expone los límites de ese mismo horizonte epistemológico, haciendo que los contornos del horizonte, por así decir, aparezcan puestos en relación con su propio límite por vez primera. Resulta además que la práctica crítica en cuestión produce la transformación de sí en relación con una regla de conducta. Entonces, ¿cómo lleva la transformación de sí a la exposición de este límite?, ¿cómo se entiende la transformación de sí como «práctica de libertad» y cómo se entiende esta práctica como parte del léxico de la virtud en Foucault?

Comencemos por entender la noción de transformación de sí que aquí está en juego, para después considerar cómo se relaciona con el problema llamado «crítica», el cual constituye el foco de nuestras deliberaciones. Una cosa es, por supuesto, conducirse en relación con un código de conducta, y otra formarse como sujeto ético en relación con un código de conducta (y aun otra cosa es formarse como aquél que pone en riesgo el orden del código mismo). Las reglas de castidad proporcionan a Foucault un ejemplo importante. Hay diferencia, por ejemplo, entre no actuar movido por deseos que puedan violar un precepto al que uno está moralmente atado, y desarrollar una práctica de deseo, por así decir, alimentada por cierto proyecto o tarea ética. El modelo de acuerdo con el cual se requiere la sumisión a una regla obligaría a uno a no actuar de determinadas maneras, instalando una prohibición efectiva contra el *acting out* de ciertos deseos. Pero el modelo que Foucault intenta comprender y, en efecto, incorporar y ejemplificar, considera que la prescripción moral participa en la formación de un tipo de acción. El argumento de Foucault parece ser que la renuncia y la proscripción no imponen necesariamente un modo ético pasivo o no-activo, sino que forman un modo ético de conducta y una manera de estilizar tanto la acción como el placer.

Creo que este contraste mostrado por Foucault entre una ética basada en el mando y la práctica ética comprometida de forma central en la formación del yo arroja una luz de manera importante sobre la distinción entre obediencia y virtud que ofrece en su ensayo *¿Qué es la crítica?* Contrasta

Foucault esta comprensión de «virtud», aún por definir, con la obediencia, mostrando cómo la posibilidad de esta forma de virtud se establece mediante su diferencia frente a una obediencia acrítica respecto a la autoridad.

La resistencia a la autoridad, por supuesto, constituye para Foucault el sello de la Ilustración. Y nos ofrece una lectura de la Ilustración en la que no sólo asevera su propia continuidad con los fines de ésta, sino que incluso ofrece una lectura de sus propios dilemas remontándose a la misma historia de la Ilustración. Sus consideraciones son tales que ningún pensador «ilustrado» las aceptaría, pero esta resistencia no invalidaría la caracterización de la Ilustración que Foucault nos ofrece, toda vez que lo que se busca con ella es precisamente lo «impensado» dentro de los propios términos de la Ilustración: por lo tanto, la suya es una historia crítica. Desde su punto de vista, la crítica comienza cuestionando la exigencia de obediencia absoluta y sometiendo a evaluación racional y reflexiva toda obligación gubernamental impuesta sobre los sujetos. Aunque Foucault no seguirá este giro a la razón, preguntará no obstante qué criterios delimitan los tipos de razones que tienen que ver con la puesta en cuestión de la obediencia. Se interesará particularmente en el problema de cómo ese campo delimitado forma al sujeto y cómo, a su vez, un sujeto viene a formar y reformar esas razones. Esta capacidad de formar razones estará ligada de forma importante a la relación transformadora de sí antes mencionada. Ser crítico con una autoridad que se hace pasar por absoluta requiere una práctica crítica que tiene en su centro la transformación de sí.

¿Pero cómo pasamos de entender las razones que puedan existir para aceptar una exigencia a formar esas razones nosotras mismas y nosotros mismos, y de ahí a transformarnos en el curso de producir esas razones (y, finalmente, a poner en riesgo el propio campo de razón)? ¿Se trata de diferentes tipos de problemas o es que uno nos conduce invariablemente hacia el otro? ¿Es la autonomía que se logra formando razones y que sirve de base para aceptar o rechazar una ley dada de antemano lo mismo que la transformación de sí que tiene lugar cuando una regla se incorpora en la propia acción del sujeto? Como veremos, tanto la transformación de sí en relación con preceptos éticos como la práctica

de la crítica se consideran formas de «arte», estilizaciones y repeticiones, lo que sugiere que no hay posibilidad de aceptar o rechazar una regla sin un yo que se estiliza en respuesta a la exigencia ética que a él se impone.

En el contexto en el que se requiere obediencia, Foucault localiza el deseo que alimenta la pregunta «¿cómo no ser gobernado?». Este deseo, y el asombro que de él se deriva, conforman el ímpetu central de la crítica. Por supuesto, lo que no está claro es cómo el deseo de no ser gobernado se vincula a la virtud. Lo que Foucault sí deja claro, sin embargo, es que no plantea la posibilidad de una radical anarquía, y que la cuestión no es cómo volverse radicalmente ingobernable. Se trata de una pregunta específica que surge en relación con una forma específica de gobierno: «Cómo no ser gobernado *de esa forma*, por ése, en nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no de esa forma, no para eso, no por ellos».[17]

Esto se convierte en el signo distintivo de «la actitud crítica»[18] y de su particular virtud. Para Foucault, la cuestión en sí inaugura una actitud tanto moral como política, «el arte de no ser gobernado o incluso el arte de no ser gobernado de esa forma y a ese precio».[19] Cualquiera que sea la virtud que Foucault circunscribe aquí, tendrá que ver con objetar esa imposición del poder, su precio, el modo en que se administra, a quienes la administran. Una está tentada a pensar que Foucault está simplemente describiendo la resistencia, pero parece que aquí la «virtud» ha tomado el lugar de ese término, o deviene el medio por el que la resistencia se describe de otra manera. Tendremos que preguntarnos el porqué. Más aún, esta virtud es descrita también como un «arte», el arte de no ser gobernado «de tal modo»; luego ¿cuál es la relación que aquí opera entre estética y ética?

Foucault encuentra los orígenes de la crítica en la relación de resistencia a la autoridad eclesiástica. En relación a la doctrina de la Iglesia, «no querer ser gobernado era una cierta

17 Michel Foucault, «¿Qué es la crítica?», *op. cit.*, pp. 7-8.

18 *Ibidem*, p. 8.

19 *Ibidem*, p. 8.

manera de rechazar, recusar, limitar (díganlo como quieran) el magisterio eclesiástico, era el retorno a la Escritura […] era la cuestión de cuál es el tipo de verdad que dice la Escritura».[20] Y esta objeción se esgrimía claramente en nombre de una alternativa o, como mínimo, de una razón emergente de verdad y justicia. Esto lleva a Foucault a formular una segunda definición de «crítica»: «No querer ser gobernado […] no querer tampoco aceptar esas leyes porque son injustas, porque […] esconden una ilegitimidad esencial».[21]

La crítica es lo que expone esta ilegitimidad, pero no porque recurra a un orden político o moral más esencial. Foucault escribe que el proyecto crítico se enfrenta «al gobierno y a la obediencia que exige», y que lo que la crítica significa en este contexto es «oponer unos derechos universales e imprescriptibles a los cuales todo gobierno, sea cual sea, se trate del monarca, del magistrado, del educador, del padre de familia, deberá someterse».[22] La práctica de la crítica, sin embargo, no descubre estos derechos universales, como afirman los teóricos de la Ilustración, sino que «los opone». No obstante, no los opone como derechos positivos. El «oponerlos» es un acto que limita el poder de la ley, un acto que contrarresta y rivaliza con las operaciones del poder, el poder en el momento de su renovación. Es en sí la limitación, una limitación que adopta la forma de una pregunta y que declara, por el propio hecho de declararse, un «derecho» a cuestionar. Desde el siglo XVI en adelante, la pregunta «cómo no ser gobernado» se torna más específica hacia «¿cuáles son los límites del derecho a gobernar?». «No querer ser gobernado» es ciertamente no aceptar como verdadero […] lo que una autoridad os dice que es verdad o, por lo menos, es no aceptarlo por el hecho de que una autoridad diga que lo es, es no aceptarlo más que si uno mismo considera como buenas las razones para aceptarlo».[23] Hay por supuesto una buena cantidad de ambigüedad en esta situación, porque ¿qué constituirá una razón de validez para

20 *Ibidem*, p. 9.

21 *Ibidem*, p. 9.

22 *Ibidem*, p. 9.

23 *Ibidem*, p. 10.

aceptar la autoridad? ¿La validez deriva del consentimiento a aceptar la autoridad? Si es así, ¿el consentimiento valida las razones que se esgrimen, sean las que sean? ¿O se trata más bien de que uno da su consentimiento sólo sobre la base de una validez previa y comprobable? Además, ¿estas razones previas, en su validez, hacen que el consentimiento sea válido? Si la primera alternativa fuese correcta, entonces el consentimiento es el criterio a través del cual se juzga la validez, lo cual haría parecer que la posición de Foucault se reduce a una forma de voluntarismo. Pero lo que quizás nos ofrece por medio de la «crítica» es un acto, incluso una práctica de libertad, que no se puede reducir al voluntarismo de manera sencilla, debido a que la práctica por la que se establecen los límites a la autoridad absoluta depende fundamentalmente del horizonte de efectos de saber dentro del cual opera. La práctica crítica no emana de la libertad innata del alma, sino que se forma en el crisol de un intercambio particular entre una serie de normas o preceptos (que ya están ahí) y una estilización de actos (que extiende y reformula esa serie previa de reglas y preceptos). Esta estilización de sí en relación con las reglas es lo que viene a ser una «práctica».

Desde el punto de vista de Foucault, siguiendo tenuemente a Kant, el acto de consentir es un movimiento reflexivo por el cual la validez se atribuye o se retira a la autoridad. Pero esta reflexividad no tiene lugar internamente en un sujeto. Para Foucault, se trata de un acto que plantea algún riesgo, porque no se tratará solamente de objetar ésta o aquella exigencia gubernamental, sino de interrogar sobre el orden en el que tal exigencia se hace legible y posible. Y si a lo que uno objeta es a los órdenes epistemológicos que han establecido las reglas de validez gubernamental, entonces decir «no» a la exigencia requerirá abandonar sus razones de validez establecidas, marcando el límite de esa validez, lo cual es algo diferente y mucho más arriesgado que encontrar inválida una determinada exigencia. En esta diferencia, podríamos decir, una comienza a entrar en relación crítica con tales ordenamientos y con los preceptos éticos que éstos hacen surgir. El problema con estas razones que Foucault llama «ilegítimas» no es que sean parciales, autocontradictorias o que conduzcan a posturas morales hipócritas. El problema es precisamente que buscan forcluir la relación crítica,

esto es, extender su propio poder para ordenar la totalidad del campo del juicio moral y político. Orquestan y agotan el propio campo de certeza. ¿Cómo pone una en cuestión el dominio exhaustivo que tales reglas de ordenamiento ejercen sobre la certeza sin arriesgarse a caer en la incertidumbre, sin habitar ese lugar de vacilación que deja a una expuesta a acusaciones de inmoralidad, maldad, esteticismo? Si la actitud crítica es moral, no lo es de acuerdo con las reglas cuyos límites esa misma relación crítica busca cuestionar. ¿Entonces de qué otra manera puede la crítica hacer su trabajo sin arriesgarse a ser denunciada por quienes naturalizan y contribuyen a la hegemonía de los términos morales que la crítica pone en cuestión?

La distinción que Foucault hace entre gobierno y gubernamentalización busca mostrar que el aparato que denota el primero penetra en las prácticas de quienes están siendo gobernados, en sus mismas formas de conocimiento y en sus mismos modos de ser. Ser gobernado no es sólo que a uno se le imponga una forma sobre su existencia, sino que le sean dados los términos en los cuales la existencia será y no será posible. Un sujeto surgirá en relación con un orden de verdad establecido, pero también puede adoptar un punto de vista sobre ese orden establecido que suspenda retrospectivamente su propia base ontológica.

> [S]i la gubernamentalización es [...] este movimiento por el cual se trataba, en la realidad misma de una práctica social, de sujetar a los individuos a través de unos mecanismos de poder que invocan una verdad, pues bien, yo diría que la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho [*le sujet se donne le droit*] de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder acerca de sus discursos de verdad.[24]

Nótese que aquí se dice del sujeto que «se atribuye ese derecho», un modo de asignarse a sí mismo y autorizarse que parece poner en primer plano la reflexividad de la reivindicación. ¿Es, entonces, un movimiento autogenerado que

24 *Ibidem*, pp. 10-11. El énfasis es mío.

afianza al sujeto por encima y contra una autoridad que ejerce una fuerza contraria? ¿Y qué importancia tiene, si tiene alguna, que esta asignación y designación de sí surjan como un «arte»? «La crítica —escribe Foucault— será el arte de la inservidumbre voluntaria, de la indocilidad reflexiva [*l'indocilité réfléchie*]». Si es un «arte» en el sentido que él le da, entonces la crítica no puede consistir en un acto singular, ni pertenecerá exclusivamente al dominio subjetivo, porque se tratará de la relación estilizada con la exigencia que al sujeto se le impone. Y el estilo será importante en la medida en que, como estilo, no está totalmente determinado de antemano, ya que incorpora la contingencia que en el curso del tiempo marca los límites de la capacidad de ordenamiento que tiene el campo en cuestión. Así que la estilización de esta «voluntad» producirá un sujeto que no está ahí listo para ser conocido bajo la rúbrica de verdad establecida. De manera aún más radical Foucault declara: «La crítica tendría esencialmente como función la desujeción [*désassujetiisement*] en el juego de lo que se podría denominar, con una palabra, la política de la verdad».[25]

La política de la verdad se refiere a aquellas relaciones de poder que circunscriben de antemano lo que contará y no contará como verdad, que ordenan el mundo en ciertos modos regulares y regulables y que llegamos a aceptar como el campo de conocimiento dado. Podemos entender la relevancia de este punto cuando empezamos a preguntarnos: ¿qué cuenta como persona?, ¿qué cuenta como género coherente?, ¿qué cualifica como ciudadano?, ¿el mundo de quién está legitimado como real? Subjetivamente, preguntamos: ¿quién puedo llegar a ser en un mundo donde los significados y límites del sujeto me han sido establecidos de antemano?, ¿mediante qué normas se me coacciona cuando comienzo a preguntar quién podría yo llegar a ser?; y ¿qué sucede cuando empiezo a llegar a ser eso para lo que no hay lugar dentro del régimen de la verdad dada?, ¿no es eso precisamente lo que se quiere decir con «la desujeción del sujeto en el juego de la política de la verdad»?

25 *Ibidem*, pp. 11.

Lo que está en juego aquí es la relación entre los límites de la ontología y la epistemología, el vínculo entre los límites de lo que yo podría llegar a ser y los límites de lo podría poner en riesgo al saber. Derivando de Kant su sentido de «crítica», Foucault plantea una cuestión que es la cuestión de la propia crítica: «¿Sabes hasta dónde puedes saber?». «Nuestra libertad está en juego.» De esta forma, la libertad surge en los límites de lo que uno puede saber, en el preciso momento en que la desujeción del sujeto tiene lugar dentro de las políticas de la verdad, en el momento en que cierta práctica cuestionadora comienza adoptando la siguiente forma: «¿Qué soy yo, entonces, que pertenezco a esta humanidad, quizás a este margen, a este momento, a este instante de humanidad que está sujeto al poder de la verdad en general y de las verdades en particular?».[26] Dicho de otra manera: ¿qué, dado el orden contemporáneo de ser, puedo ser? Si al plantear esta cuestión la libertad se pone en juego, podría ser que poner en juego la libertad tenga algo que ver con lo que Foucault llama virtud, con un cierto riesgo que se pone en juego mediante el pensamiento y, en efecto, mediante el lenguaje, y que hace que el orden contemporáneo de ser sea empujado hasta su límite.

¿Pero cómo entender este orden contemporáneo de ser en el que me pongo en juego a mí misma? Foucault, en este punto, decide caracterizar este orden de ser históricamente condicionado vinculándolo a la teoría crítica de la Escuela de Francfort, identificando la «racionalización» como un efecto gubernamentalizador sobre la ontología. Aliándose con una tradición crítica postkantiana de izquierda, Foucault escribe:

> De la izquierda hegeliana a la Escuela de Francfort, ha habido toda una crítica del positivismo, del objetivismo, de la racionalización, de la *techné* y de la tecnificación, toda una crítica de las relaciones entre el proyecto fundamental de la ciencia y de la técnica, que tiene el objetivo de hacer aparecer los lazos entre una presunción ingenua de la ciencia, por una parte, y las formas de dominación propias de la forma de sociedad contemporánea, por otra.[27]

---

26 *Ibidem*, pp. 22.
27 *Ibidem*, p. 16.

Desde su punto de vista, la racionalización adopta una nueva forma cuando se pone al servicio del biopoder. Y lo que sigue siendo difícil para la mayoría de los actores sociales y críticos en esta situación es discernir la relación entre «racionalización y poder».[28] Lo que parece ser un orden meramente epistémico, un modo de ordenar el mundo, no permite reconocer de forma inmediata las coacciones por las cuales ese ordenamiento tiene lugar. Tampoco muestra con facilidad la manera en que la intensificación y la totalización de los efectos racionalizadores conducen a una intensificación del poder. Foucault se pregunta: «¿Cómo puede ser que la racionalización conduzca al furor del poder?». Claramente, la capacidad que la racionalización tiene de penetrar en las corrientes de la vida no sólo caracteriza los modos de la práctica científica, «sino también las relaciones sociales, las organizaciones estatales, las prácticas económicas y quizás hasta el comportamiento de los individuos».[29] Alcanza su «furor» y sus límites cuando aferra e impregna al sujeto que subjetiva. El poder establece los límites de lo que un sujeto puede «ser», más allá de los cuales ya no «es» o habita en un ámbito de ontología suspendida. Pero el poder busca coaccionar al sujeto mediante una fuerza de coerción, y la resistencia a la coerción consiste en la estilización de sí en los límites del ser establecido.

Una de las primeras tareas de la crítica es discernir entre «mecanismos de coerción» y «contenidos de conocimiento».[30] Aquí de nuevo parece que nos enfrentamos a los límites de lo que se puede saber, límites que ejercen una cierta fuerza sin estar basados en ninguna necesidad, límites que solamente se pueden transitar o interrogar arriesgando una cierta seguridad dentro de una ontología dada:

> Nada puede figurar como un elemento de saber si, por una parte, no es conforme a un conjunto de reglas y de coacciones características, por ejemplo, un tipo de discurso científico en una época dada, y si, por otra parte, no está dotado de

28 *Ibidem*, pp. 17.

29 *Ibidem*, p. 20.

30 *Ibidem*, p. 25.

> efectos de coerción o simplemente de incitación propios de lo que es válido como científico o simplemente racional, o simplemente recibido de manera común, etc.[31]

Foucault continúa entonces mostrando que el saber y el poder finalmente no son separables, sino que operan juntos para establecer una serie de criterios sutiles y explícitos para pensar el mundo: «No se trata, entonces, de describir lo que es saber y lo que es poder, y cómo el uno reprimiría al otro, o cómo el otro abusaría del primero, sino que se trata más bien de describir un nexo de saber-poder que permita aprehender lo que constituye la aceptabilidad de un sistema».[32]

El crítico o crítica tiene por lo tanto una doble tarea, mostrar cómo el saber y el poder operan para constituir un modo más o menos sistemático de ordenar el mundo con sus propias «condiciones de aceptabilidad de un sistema», pero también «para seguir los puntos de ruptura que indican su aparición». Así que no sólo es necesario aislar e identificar el nexo peculiar entre el saber y el poder que permite que surja el campo de cosas inteligibles, sino también seguirle la pista a la manera en que ese campo encuentra su punto de ruptura, sus momentos de discontinuidad, los lugares en los que no logra constituir la inteligibilidad que representa. Lo que esto significa es que una debe buscar tanto las condiciones mediante la cuales el campo es constituido como también los límites de esas condiciones, los momentos en los que esos límites señalan su contingencia y su transformabilidad. En términos de Foucault: «Entonces, esquemáticamente, movilidad constante, esencial fragilidad o, más bien, intrincación entre lo que reconduce el proceso mismo y lo que lo transforma».[33]

Efectivamente, otra manera de hablar sobre esta dinámica de la crítica es afirmar que la racionalización encuentra sus límites en la desujeción. Si la desujeción del sujeto surge en el momento en que la episteme constituida mediante la racionalización muestra su límite, entonces la desujeción marca precisamente la fragilidad y la transformabilidad epistémica del poder.

---

31 *Ibidem*, pp. 27-28.

32 *Ibidem*, p. 28

33 *Ibidem*, p. 32-33.

La crítica comienza presumiendo la gubernamentalización y continúa cuando ésta no logra totalizar al sujeto al que busca conocer y subyugar. Pero los medios por los cuales esta relación se articula son descritos, de manera desconcertante, como ficción. ¿Por qué sería ficción? ¿En qué sentido es ficción? Foucault se refiere a una «práctica histórico filosófica [en la que] se trata de hacerse su propia historia, de fabricar como una ficción [*de faire comme par fiction*] la historia que estaría atravesada por la cuestión de las relaciones entre estructuras de racionalidad que articulan el discurso verdadero y los mecanismos de sujeción que están ligados a él».[34] Hay de esta forma una dimensión de la propia metodología que se alimenta de la ficción, que traza líneas ficcionales entre la racionalización y la desujeción, entre el nexo saber-poder y su fragilidad y límite. No se nos dice qué tipo de ficción será ésta, pero parece claro que Foucault se basa en Nietzsche y, en particular, en el tipo de ficción que se dice que es la genealogía.

Quizá recuerden que aunque parece que para Nietzsche la genealogía de la moral es el intento de localizar los orígenes de los valores, lo que en realidad busca es encontrar cómo la propia noción de «origen» ha sido instituida. Y el medio por el que busca explicar que el origen es ficcional. Cuenta una fábula sobre los nobles, otra sobre un contrato social, otra sobre una revuelta de esclavos, y aun otra sobre las relaciones entre acreedor y deudor. Ninguna de estas fábulas se puede localizar ni en el espacio ni en el tiempo, y cualquier esfuerzo por intentar encontrar el complemento histórico a las genealogías de Nietzsche fracasará necesariamente. En realidad, en lugar de un relato que encuentra el origen de los valores o el origen de los orígenes, leemos historias ficcionales sobre el modo en que los valores se originan. Un noble dice que algo es, y entonces llegar a ser: el acto de habla inaugura el valor y se convierte en algo así como una ocasión atópica y atemporal para el origen de los valores. En efecto, la manera en que Nietzsche produce la ficción se espeja en los propios actos de inauguración que atribuye a quienes hacen los valores. Así que no sólo describe ese proceso, sino que la propia descripción deviene instancia de producción de valor, escenificando el mismo proceso que narra.

---

34 *Ibidem*, pp. 21.

¿Cómo puede este uso particular de la ficción ponerse en relación con la noción de crítica de Foucault? Se debe tener en cuenta que lo que Foucault está intentando es entender la posibilidad de desujeción dentro de la racionalización sin asumir que haya una fuente para la resistencia que esté alojada en el sujeto o conservada de una manera fundacional. ¿De dónde proviene entonces la resistencia? ¿Se puede decir que es el incremento de alguna libertad humana constreñida por los poderes de la racionalización? Si habla, como lo hace, de una voluntad de *no* ser gobernado, entonces ¿cuál tenemos que entender que es el estatuto de esa voluntad?

En respuesta a una pregunta en esta línea,[35] subraya:

> No pienso, en efecto, que la voluntad de no ser gobernado sea en absoluto algo que podamos considerar como una aspiración originaria [*je ne pense pas en effect que la volonté de n'être pas gouverné du tout soit quelque chose que l'on puisse considèrer comme une aspiration originaire*]. Pienso que, de hecho, la voluntad de no ser gobernado es siempre la voluntad de no ser gobernado así, de esta manera, por estos, a este precio.[36]

Continúa advirtiendo contra la absolutización de esta voluntad que la filosofía siempre está tentada a ejecutar. Busca evitar lo que llama «el paroxismo filosófico y teórico de lo que sería esta voluntad de no ser relativamente gobernado».[37] Deja claro que al tomar en consideración esta voluntad se ve implicado en el problema de su origen, y se aproxima a avanzar en ese terreno, pero prevalece cierta renuencia nietzscheana. Foucault escribe:

> No me refería a una especie de anarquismo fundamental, que sería como la libertad originaria [*qui serait comme la liberté originaire*] rebelde absolutamente, y en su fondo [*absolutement et en son fond*], a toda gubernamentalización. No lo he

35 Se refiere a una pregunta por parte del público asistente, que se le formula en el debate posterior a la conferencia que origina el texto *¿Qué es la crítica?*; véase *supra*, nota 6. [N. del T.]

36 *Ibidem*, pp. 44-45.

37 *Ibidem*, p. 45.

> dicho, pero eso no quiere decir que yo la excluya absolutamente [*Je ne l'ai dit, mais cela ne vout pas dire que je l'exclus absolutement*]. Creo que, en efecto, mi exposición se para ahí: porque había durado ya demasiado tiempo; pero también porque me pregunto [*mais aussi parce que je me demande*] […] si se quiere hacer la exploración de esta dimensión de la crítica que me parece tan importante, a la vez porque forma parte de la filosofía y porque no forma parte de ella, si se explora esta dimensión de la crítica, ¿no sería uno reenviado, como base de la actitud crítica, a lo que sería [*qui serait ou*] la práctica histórica de la revuelta, de la no-aceptación de un gobierno real, por una parte, o, por la otra, a la experiencia individual del rechazo de la gubernamentalidad?[38]

Cualquier cosa que sea aquello en lo que uno se basa cuando resiste a la gubernamentalización, será «*como* una libertad originaria» y algo «que *sería* [como] la práctica histórica de la revuelta» (el énfasis es mío). Como ellas, en efecto, pero parece que no exactamente lo mismo. En cuanto a la mención que Foucault hace de la «libertad originaria», la ofrece y la retira a la vez. «No lo he dicho», subraya tras haberse aproximado mucho a decirlo, tras mostrarnos cómo casi lo dijo, tras ejercitar esa mismísima proximidad abiertamente para nosotras en lo que se puede entender como una especie de burla. ¿Qué discurso es el que casi le seduce aquí, sujetándole a sus términos? ¿Cómo se separa de los propios términos que rechaza? ¿Qué forma de arte es ésta en la que una distancia crítica casi abatible se ejecuta frente a nosotras? ¿Es ésta la misma distancia que caracteriza la práctica de asombrarse, de cuestionar? ¿Qué límites del saber osa abordar mientras se cuestiona en voz alta para nosotras? La escena inaugural de la crítica implica «*el arte* de la inservidumbre voluntaria», y se da aquí la voluntaria o, en efecto, «originaria libertad», pero en la forma de una conjetura, en una forma de arte que suspende la ontología y nos deja suspendidas en la descreencia.

Foucault encuentra un modo de decir «libertad originaria», y supongo que le produce mucho placer pronunciar estas palabras, placer y miedo. Las dice, pero sólo poniendo

38 *Ibidem*, p. 45.

en escena las palabras, evitándose un compromiso ontológico, aunque liberándolas para que puedan tener algún uso. ¿Se refiere aquí a la libertad originaria? ¿Busca recurrir a ella? ¿Ha encontrado la fuente de la libertad originaria y bebido en ella? ¿O acaso la indica, significativamente, la menciona, la dice sin realmente decirla? ¿Está invocándola para que podamos revivir sus resonancias y saber su poder? Poner el término en escena no es declararlo, pero podríamos decir que la declaración se pone en escena, se presenta artísticamente, sujeta a una suspensión ontológica, precisamente para que pueda ser dicha. Y también podríamos decir que este acto de habla, que es el que por un momento pone de relieve la frase «libertad originaria» destacándola de las políticas epistémicas en las que vive, es el que también ejecuta una cierta desujeción del sujeto dentro de la política de la verdad. Ya que cuando uno habla de esa manera, se ve al mismo tiempo asido y liberado por las palabras que a pesar de todo dice. Por supuesto, la política no es una simple cuestión de habla, y no es mi intención rehabilitar a Aristóteles bajo la forma de Foucault (a pesar de que, lo confieso, ese movimiento me intriga, y lo menciono ahora para ofrecer esa posibilidad al mismo tiempo sin comprometerme a ella). En este gesto verbal hacia el final de su conferencia se ejemplifica una cierta libertad, no porque haga referencia al término sin ningún tipo de anclaje que lo fundamente, sino porque ejecuta artísticamente la liberación del término de sus habituales coacciones discursivas, de la presunción de que una sólo lo puede pronunciar sabiendo de antemano cuál debe ser su anclaje.

El gesto de Foucault es extrañamente valiente, sugeriría yo, porque sabe que no puede encontrar una razón para su reivindicación de libertad original. Este no saber permite el uso particular que tiene en su discurso. De todos modos lo afronta con valentía, y así su mención, su insistencia, deviene alegoría de una determinada asunción del riesgo que tiene lugar en el límite del campo epistemológico. Y ello deviene práctica de la virtud, quizás, y no, como profesan sus críticos, signo de desesperación moral, precisamente en la medida en que la práctica de esta forma de hablar propone un valor que no sabe cómo asegurar ni para el cual ofrecer una razón, pero igualmente lo propone, y de este modo

expone que cierta inteligibilidad que excede los límites de la inteligibilidad que el saber-poder ha ya establecido. Ésta es la virtud en sentido mínimo precisamente porque brinda la perspectiva mediante la cual el sujeto gana distancia crítica frente a la autoridad establecida. Pero se trata también de un acto de coraje, actuando sin garantías, poniendo al sujeto en riesgo en los límites de su ordenamiento. ¿Quién sería Foucault si llegase a pronunciar estas palabras? ¿Qué des-ujeción ejecutaría para nosotras con este pronunciamiento?

Ganar distancia crítica frente a la autoridad establecida significa para Foucault no sólo reconocer las maneras en que los efectos coercitivos del saber están en funcionamiento en la misma formación del sujeto, sino también poner en riesgo la propia formación de uno como sujeto. Así, en *El sujeto y el poder* se refiere a «esta forma de poder que se aplica a la inmediata vida cotidiana que categoriza al individuo, le asigna su propia individualidad, lo ata en su propia identidad, le impone una ley de verdad sobre sí que está obligado a reconocer y que otros deben reconocer en él».[39] Y cuando esa ley vacila o se rompe, la posibilidad misma de reconocimiento se pone en peligro. Así que cuando preguntamos cómo podríamos decir «libertad originaria», y cuando lo decimos con asombro, también ponemos en cuestión al sujeto que se dice que está enraizado en ese término liberándolo, paradójicamente, para una aventura que podría realmente dar al término una nueva sustancia y posibilidad.

Para ir concluyendo, sencillamente voy a regresar a la introducción de *El uso de los placeres*, en la que Foucault define las prácticas que le preocupan, «las artes de la existencia», como aquello que tiene que ver con una relación cultivada del yo consigo mismo. Esta formulación nos acerca al extraño tipo de virtud que el antifundacionalismo de Foucault viene a representar. En efecto, como antes escribí, cuando introduce la noción de «artes de la existencia» también se refiere a tales artes de la existencia como las que producen sujetos que «buscan transformarse a sí mismos, modificarse

39 Michel Foucault, «El sujeto y el poder», trad. por Rogelio G. Paredes, en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow (eds.), *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2001, p. 245.

en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo».[40] Podríamos pensar que esto apoya la acusación de que Foucault ha estetizado por completo la existencia a costa de la ética, pero yo sugeriría solamente que lo que nos ha mostrado es que no puede haber ética, ni política, sin recurrir a este singular sentido de la *poiesis*. El sujeto que se forma de acuerdo con los principios que facilita el discurso de la verdad no es todavía el sujeto que procura formase a sí mismo. Comprometido en las «artes de la existencia», este sujeto es modelado y modela, y la línea que separa el cómo es formado de cómo se convierte en una suerte de formador, no está claramente trazada, si es que existe. Porque no se trata de que un sujeto es formado y después comienza repentinamente a formarse a sí mismo. Por el contrario, la formación del sujeto es la institución de la propia reflexividad que de forma indistinguible asume la carga de la formación. La «indistinguibilidad» es precisamente la coyuntura en la que las normas sociales intersecan con las exigencias éticas, y donde ambas son producidas en el contexto de una realización de sí que nunca es totalmente autoinvestida.

Aunque Foucault se refiere de manera bastante directa a la intención y a la deliberación, también nos hace saber cuán difícil será entender esta estilización de sí en términos de cualquier sentido recibido de intención y deliberación. Para hacernos entender el tipo de revisión de términos que su uso requiere, Foucault introduce los términos «modos de subjetivación» o «subjetivación». No se refieren sencillamente a la manera en que el sujeto se forma, sino a cómo deviene formador de sí. Este devenir de un sujeto ético no es mera cuestión de conocimiento o conciencia de sí; denota una «constitución de sí como "sujeto moral", en la que el individuo circunscribe la parte de sí mismo que constituye el objeto de esta práctica moral». El yo se delimita y decide la materia de su hacerse, pero la delimitación que el yo ejecuta tiene lugar a través de normas que, indiscutiblemente, ya están en funcionamiento. Así, podemos pensar que este modo estético de hacerse está contextualizado en una práctica ética, pero

40 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, *op. cit*., pp. 14-15.

Foucault nos recuerda que esta tarea ética sólo puede tener lugar en un contexto político más amplio, la política de las normas. Deja claro que no hay formación de sí fuera de un modo de subjetivación, lo que quiere decir que no hay formación de sí fuera de las normas que orquestan la posible formación del sujeto.[41]

Nos hemos desplazado silenciosamente de la noción discursiva de sujeto a una noción de «sí mismo» con resonancias más psicológicas, y pudiera ser que para Foucault este último término fuese más portador de agencia que el primero. El yo se forma a sí mismo, pero se forma a sí mismo dentro de una serie de prácticas formativas que Foucault caracteriza como modos de subjetivación. Que la paleta de sus formas posibles esté delimitada de antemano por dichos modos de subjetivación no significa que el yo no consiga formarse a sí mismo, que el yo esté totalmente formado. Al contrario, se le obliga a formarse, pero formarse a sí mismo en formas que ya están más o menos operando y en proceso. O, podría decirse, se le obliga a formarse dentro de prácticas que ya están más o menos funcionando. Pero si esa formación de sí se hace en desobediencia a los principios de acuerdo con los cuales una se forma, entonces la virtud se convierte en la práctica por la cual el yo se forma a sí mismo en desujeción, lo que quiere decir que arriesga su deformación como sujeto, ocupando esa posición ontológicamente insegura que plantea otra vez la cuestión: quién será un sujeto aquí y qué contará como vida; un momento de cuestionamiento ético que requiere que rompamos los hábitos de juicio en favor de una práctica más arriesgada que busca actuar con artisticidad en la coacción.

Este ensayo se pronunció, en forma más breve, como Raymond Williams Lecture en Cambridge University en mayo de 2000. Se publicó después en su forma ampliada en David Ingram (ed.), The Political: Readings in Continental Philosophy, *Basil Blackwell, Londres, 2002. Estoy agradecida a William Connolly y Wendy Brown por sus útiles comentarios a partir de borradores previos.*

41 *Ibidem*, p. 29.

8. *Crítica sin crisis, crisis sin crítica*

Boris Buden

¿POR QUÉ HABLAMOS HOY DE CRÍTICA INSTITUCIONAL en el campo del arte? La respuesta es muy sencilla: porque (todavía) creemos que el arte está intrínsecamente provisto con el poder de la crítica. Por supuesto no nos referimos aquí simplemente a la crítica de arte sino a algo más, a la capacidad que el arte tiene de criticar el mundo y la vida más allá de su propio ámbito, e incluso de cambiarlos ejerciendo esa crítica. Esto incluye, sin embargo, algún tipo de autocrítica, o para ser más precisos la práctica de la autorreflexión crítica, lo que significa que también esperamos —al menos antes lo esperábamos— que sea críticamente consciente de sus condiciones de posibilidad, lo que generalmente quiere decir sus condiciones de producción. Estas dos nociones —ser consciente de sus condiciones de posibilidad y de sus condiciones de producción— apuntan a dos ámbitos mayores de la crítica moderna: los ámbitos teórico y práctico-político. Fue Kant quien se interrogó, por primera vez, sobre las condiciones de posibilidad de nuestro saber y fue él también quien entendió esta cuestión explícitamente como un acto crítico. De ese momento en adelante podemos decir que la reflexión moderna es crítica —y de esta manera autorreflexiva— o no es moderna.

Pero no vamos a seguir este hilo teórico sobre la crítica moderna. Nos concentraremos más bien en su significado práctico y político, que se puede describir de manera sencilla como una voluntad de cambio radical, en definitiva, como la reivindicación de la revolución como la forma última de crítica práctica y política. La revolución francesa no sólo se preparó mediante la crítica burguesa del Estado

absolutista. Era esta crítica en acto, su última palabra convertida en acción política. La idea de la revolución como la máxima acción crítica encontró su expresión más radical en los conceptos teóricos y políticos marxistas. Recordemos, el joven Marx calificó su filosofía revolucionaria explícitamente como «la crítica de todo lo existente». Lo decía en el sentido más radical, como una crítica que «opera» en la misma base de la vida social, es decir, en el ámbito de su producción y reproducción material, lo que hoy entendemos, de forma simplifiada, como el ámbito de la economía.

De esta manera, la crítica se ha convertido en una de las cualidades esenciales de la modernidad. Durante casi dos siglos ser moderno significó sencillamente ser crítico: tanto en filosofía como en cuestiones morales, tanto en política y en la vida social como en el arte.

Pero hay también otro concepto que, como una especie de complemento, ha acompañado durante largo tiempo a la idea y a la práctica de la crítica moderna: el concepto de crisis. La experiencia moderna también se basa en la creencia de que ambos, crisis y crítica, tienen algo en común; que hay una auténtica relación entre ambos o, mejor dicho, una interacción. Por lo tanto, un acto de crítica implica casi necesariamente la conciencia de una crisis y viceversa: el diagnóstico de una crisis implica la necesidad de una crítica. Crítica y crisis no entraron en el escenario histórico al mismo tiempo. La crítica es hija de la Ilustración dieciochesca. Nació y se desarrolló a partir de la separación entre política y moral, una separación que la crítica profundizó y ha mantenido viva a través de toda la era moderna. Fue sólo mediante este proceso de crítica —la crítica de todas las formas de saber tradicional, creencias religiosas y valores estéticos, la crítica de la realidad jurídica y política existente y, finalmente, la crítica del propio intelecto— que la creciente clase burguesa pudo imponerse (imponer sus propios intereses y valores) como la instancia suprema del juicio y, de este modo, desarrollar la autoconfianza y autoconciencia necesarias para las luchas políticas decisivas que estaban por venir.[1]

---

1 Véase Reinhart Koselleck, *Crítica y crisis del mundo burgués*, Madrid, Rialp, 1965.

En este contexto no deberíamos subestimar el papel de la crítica artística y literaria especialmente en el desarrollo de la moderna filosofía de la historia. Fue precisamente la crítica artística y literaria la que en aquel momento produjo, entre la *intelligentsia*, la conciencia de contradicción entre lo «viejo» y lo «moderno», dando forma así a una nueva comprensión del tiempo capaz de diferenciar el futuro del pasado.

Pero al final de este periodo surge también la conciencia de una crisis que se aproxima: *«Nous approchons de l'état de crise et du siècle des revolutions»* [Nos aproximamos al estado de crisis y al siglo de las revoluciones], escribe Rousseau. Mientras que para los pensadores de la Ilustración la revolución es sinónimo de progreso histórico inevitable, lo cual sucede necesariamente como una suerte de fenómeno natural, Rousseau la entiende como la expresión última de una crisis que nos lleva a un estado de inseguridad, disolución, caos, nuevas contradicciones, etc. La crítica, en conexión con la crisis que ha contribuido a preparar e iniciar, pierde su ingenuidad original y su presunta inocencia. A partir de entonces crítica y crisis van juntas dando forma a la era moderna de las guerras civiles y de las revoluciones que, en lugar de traer el esperado progreso histórico, causan disoluciones caóticas y oscuros procesos regresivos, con frecuencia fuera del control racional. La interacción entre crítica y crisis es una de las cualidades mayores de lo que más tarde se conceptualizó como dialéctica de la Ilustración. En ese intervalo, la relación entre ambas nociones se convirtió en una suerte de término técnico del progreso modernista que introducía la diferencia —y simultáneamente establecía una relación— entre lo «viejo» y lo «nuevo». Decir que algo ha entrado en crisis significaba sobre todo decir que se había hecho viejo, es decir, que había perdido su derecho a existir y que por lo tanto debía ser reemplazado por algo nuevo. La crítica no es sino el acto de establecer este juicio que ayuda a que lo viejo muera con rapidez y lo nuevo nazca con facilidad.

Esto se aplica asimismo al desarrollo del arte moderno, que sigue también la dialéctica de la crítica y la crisis de sus formas. Es así que entendemos por ejemplo el realismo como una reacción crítica a la crisis del romanticismo o la idea de arte abstracto como una crítica del arte figurativo, el cual,

tras agotar su potencial, había entrado en crisis. También la tensión entre el arte y la «realidad prosaica» se interpretó de acuerdo con la dialéctica de la crisis y la crítica. Es así que el arte moderno, especialmente en el romanticismo, fue entendido como una crítica de la vida ordinaria, de lo ordinario como tal, es decir de una vida que había perdido su autenticidad o su significado: una vida que también entró en una suerte de crisis.

Volvamos ahora a la pregunta de si esta dialéctica de la crítica y la crisis tiene aún sentido para nosotros.

Hace unos meses tuve la oportunidad de hacer esta pregunta en Austria. Moderaba un debate cuyo tema era el legado actual de la vanguardia artística en la Europa postcomunista del Este. Esperaba que todo el mundo estuviera de acuerdo cuando dije que la vanguardia es todavía el caso más radical de crítica artística modernista, tanto en términos de crítica del arte tradicional de su tiempo como en el sentido de crítica de la realidad existente, precisamente en el momento de una crisis, ampliamente reconocida. Tras cinco horas de discusión la conclusión fue que hoy ya no es de ninguna manera útil la experiencia crítica del arte de vanguardia, al menos no en el este de Europa.

Quienes participaban en el debate eran en su mayoría artistas jóvenes de Europa Central y del Sureste: República Checa, Eslovaquia, Hungría, Serbia, Rumanía y también Turquía. En realidad sólo el representante de Turquía se tomó el tema en serio y creía que la postura crítica de la vanguardia todavía tiene sentido para nosotras y nosotros hoy. El más abiertamente radical en su rechazo de la cuestión vanguardista fue el representante de la República Checa. Argumentó que la experiencia de la vanguardia es en realidad un problema entre generaciones. Para él, son los y las artistas, las historiadoras y los historiadores de arte de la vieja generación quienes todavía ven un reto en pensar la cuestión de la vanguardia y se preocupan por ello. La generación más joven, creía, está más allá del problema de la significación política del arte o de las relaciones entre política y estética. Puso como ejemplo el hecho de que la vieja generación aún discuta vehementemente si deberíamos tomar o no en consideración el significado político del trabajo de Leni Riefenstahl. Para la generación joven, por el

contrario, esto ya no tiene ninguna importancia, porque mantiene, por así decir, una comprensión directa del arte exenta de connotaciones políticas. Lo ven como realmente es: un arte puro en su puro valor y significado estéticos.

En realidad no me motivaba en absoluto discutir esta cuestión porque, conociendo bien a estas personas y sus intereses, no esperaba que estuvieran interesadas en la vanguardia. Pero había otro asunto allí que sí me interesaba. Todas las personas que participaban en ese debate eran miembros del llamado proyecto *Transit*, que fue lanzado hacía unos años por un banco austriaco con el propósito de ayudar al arte en Europa del Este. Los invitados e invitadas eran representantes del proyecto en sus respectivos países. Como sabía que este banco había ganado una enorme cantidad de dinero en Europa del Este, tenía curiosidad por saber si esas personas tendrían alguna opinión al respecto, es decir, sobre la manera en que se les pagaba por su trabajo artístico, o sobre el papel del arte y el patrocinio artístico bajo tales circunstancias.

También me motivó a ir al debate un artículo publicado en esos días en el diario vienés *Der Standard*, sobre los beneficios de los bancos y las compañías de seguros austriacas en el este de Europa. Decía por ejemplo que la llamada «actividad de negocios» de la Generali Holding Viena (una compañía de seguros) era el triple respecto al año anterior, habiendo duplicado sus ganancias. Uno se pregunta cómo es posible. La respuesta la da el mismo artículo en su subtítulo: «Europa del Este, una máquina de crecimiento». Debido a la expansión del *holding* hacia el Este, de la misma manera que lo hacían los bancos austriacos, se podían obtener tales ganancias. Quería que quienes participaban en la discusión tocaran de alguna manera este asunto, hablarlo abiertamente, provocar algún tipo de crítica. Desafortunadamente no funcionó. Nadie encontró necesario mencionar las condiciones económicas y materiales de su trabajo artístico.

Parece que el legado crítico de la vanguardia en la Europa postcomunista está finalmente muerto. Más aun, parece también que no hay entre los y las jóvenes artistas interés en la crítica institucional, es decir, en lo que más arriba hemos llamado autocrítica: conciencia crítica de las condiciones de posibilidad de su arte, lo que quiere decir sobre las condiciones de su producción.

La razón es obvia: nuestra percepción de la crítica vanguardista [en el este de Europa] está esencialmente enmarcada por la experiencia histórica del comunismo. Esto significa que la experiencia de la vanguardia, tanto como la experiencia de la crítica radical, sólo se nos muestra desde nuestra perspectiva postcomunista (postotalitaria o postideológica), esto es, como un fenómeno de nuestro pasado; como un fenómeno, por utilizar la noción de Fukuyama, de un estado inferior de la evolución ideológica de la humanidad: un problema que compete, en palabras del colega checo, a una generación más vieja que tarde o temprano morirá.

Pero permitidme en este punto plantear una pregunta «imposible»: ¿está realmente muerto el comunismo? Hasta donde conozco no sólo está aún vivo, sino que también se muestra, en algunos campos, superior al capitalismo. Sí, efectivamente me refiero a la China actual. (Por favor no se me diga que éste no es el comunismo real. Nunca ha habido un comunismo real. Recuerdo bien que desde la perspectiva del comunismo yugoslavo —a su vez con frecuencia descartado como inauténtico por su economía de mercado— el comunismo de la Unión Soviética y de todo el Bloque del Este era definido como una suerte de capitalismo de Estado.) ¿Por qué no aprendemos algo de la crítica y la autocrítica radicales del comunismo chino que obviamente parece haber tenido más éxito que sus colegas occidentales? Pero antes de interrogar a la máxima autoridad teórica del comunismo chino sobre el verdadero significado de la crítica y la autocrítica, permitidme recordaros un hecho histórico: en la realidad histórica de los siglos XIX y XX la idea de la revolución comunista devino en sí misma una institución bajo la forma del movimiento comunista, es decir, de los partidos políticos comunistas. Como institución, el movimiento comunista también desarrolló su propia institución de la crítica, la institución de la llamada autocrítica, que jugó un papel extremadamente importante en su historia: con el fin de aleccionar al sujeto autoconsciente sobre la acción revolucionaria y más tarde sobre la comunidad socialista.

Para el presidente Mao, la práctica consciente de la autocrítica era una de las marcas distintivas del Partido Comunista frente al resto de los partidos políticos. Permitidme citarlo: «Decimos que el polvo se acumulará si

una habitación no se limpia regularmente, nuestras caras se ensuciarán si no se lavan regularmente. Las mentes de nuestros camaradas y el trabajo de nuestro Partido también pueden llenarse de polvo, y necesitan ser barridas y lavadas». Por lo tanto, la autocrítica es para Mao «el único modo eficaz de evitar que todo tipo de polvo y gérmenes políticos contaminen las mentes de nuestros camaradas y el cuerpo de nuestro Partido». Hoy nos parece gracioso, como un cuento infantil ideológico, pero dejadme señalar una contradicción crucial en el concepto de autocrítica de Mao: no tiene que ver en absoluto con la crisis del capitalismo ni con ningún tipo de crisis. Aunque Mao describe la autocrítica comunista como el arma más efectiva del marxismo-leninismo, no lo justifica con los principios ideológicos del marxismo-leninismo. Por el contrario, su definición de autocrítica parece completamente no-ideológica, simplemente una cuestión de trivial sentido común: una cara limpia es mejor que una sucia, una habitación limpia mejor que otra llena de polvo, los gérmenes son malos para la salud, etc.

¿Por qué esta trivialización? Y lo que es más importante, ¿dónde está la crisis, adónde ha ido, por qué ha desaparecido repentinamente? ¿Por qué esta forma particular de crítica comunista, una autocrítica que no está relacionada con ningún tipo de crisis? En la estela del movimiento político comunista tanto la crisis del capitalismo como su crítica se fundieron en una sola institución en la que no hay posibilidad de diferencia. En otras palabras, precisamente al fundirse se han convertido cada una en exterior respecto de la otra. Para el movimiento comunista la crisis del capitalismo estaba repentinamente ahí, en el exterior de su propia institución. Pero también sucede que en el capitalismo la crítica de su crisis sólo se entiende como algo que viene del exterior.

El resultado es que los comunistas no podían verse a sí mismos como parte de la crisis del capitalismo y por lo tanto, en lugar de resolverla, lo que lograron finalmente criticándola fue hacerla más fuerte, más eficiente, lo que quiere decir que hicieron que la crisis fuera más sostenible o, dicho con más sencillez, permanente.

El problema era que el comunismo y el capitalismo, o si lo preferís, el capitalismo como crisis y su crítica comunista, nunca han alcanzado un punto de exclusión mutua radical sino que, al contrario, se han ayudado mutuamente en momentos de crisis.

¿Por qué habríamos de olvidar que fue precisamente el capital estadounidense el que ayudó a la Rusia bolchevique a recuperarse de la destrucción que provocó la guerra civil? ¿Por qué olvidar el papel que jugó el arte en esta historia? Los soviéticos, como bien se sabe, intercambiaron algunas de sus obras de arte más preciosas y también más caras, principalmente pinturas francesas del siglo XIX, por nueva tecnología industrial proveniente de Estados Unidos. En nuestra jerga liberal lo llamaríamos hoy una perfecta *win-win situation*, un negocio en el que todos ganan. Una de las partes se desprendía de lo que consideraba entonces insignificante e históricamente obsoleto, es decir, del arte burgués, mientras que la otra podía expandir sus mercados, crear empleo y consiguientemente estabilizar la situación social, pacificar a su clase trabajadora, o sea: evitar su crisis.

Esto fue posible no porque, como muchos estúpidos anticomunistas piensan hoy, los bolcheviques fueran primitivos que no podían reconocer el valor real de las obras de arte que poseían. Lejos de eso, sabían muy bien, de acuerdo con una lógica puramente capitalista, cuál era el valor de mercado de estas obras. Las manejaron estrictamente como mercancías. Pero esto fue posible sólo después de que estas obras fueran artísticamente devaluadas, después de haber perdido su valor artístico como consecuencia de una auténtica crítica artística. Fue en efecto el arte de vanguardia el que afirmó la crisis del arte tradicional y —de acuerdo con lo que hoy entendemos puramente como historia del arte— criticó radicalmente todas esas pinturas francesas destruyendo su valor artístico. Más aún, era la propia vanguardia la que necesitaba ahora fábricas y masas trabajadoras —con el fin de articular sus principios y producir sus propios valores artísticos— en lugar de museos y depósitos en los que almacenar sus obras de arte, que eran presentadas a un público al que esas obras ni le importaban ni le gustaban. ¿Y quién podía proveer las fábricas y la clase trabajadora necesaria? La tecnología industrial estadounidense, esto es, el capitalismo.

Es un maravilloso ejemplo de cómo tanto la crisis y la crítica del capitalismo como el arte pueden trabajar juntos de forma exitosa con el fin de producir... ¡la normalidad!, por supuesto en un marco general capitalista.

Otro ejemplo de cómo el capitalismo y el comunismo pueden funcionar en armonía es, sin duda, la China de hoy. Traduciendo la realidad a la dialéctica de la crisis y su crítica, diríamos que son las reglas de una crítica institucionalizada del capitalismo, esto es, las reglas del Partido Comunista chino, lo que hoy facilita que la crisis del capitalismo sobreviva, es decir, que siga existiendo. No sólo abriendo el mayor mercado del mundo al capital global multinacional, sino también proveyéndolo de mano de obra barata y altamente disciplinada.

Esto no ocurre, como muchos piensan, porque los comunistas chinos de hoy hayan traicionado los principios de la idea comunista, esto es, porque hayan dejado de criticar el capitalismo para comenzar a mejorarlo. No han traicionado a Mao. Por el contrario, se aferran fielmente a su verdadero legado. Permitidme citar de nuevo al presidente cuando, hablando de la necesaria autocrítica, abogaba por la necesidad del sacrificio personal: «¿Podemos nosotros, los comunistas chinos, que nunca vacilamos ante el sacrificio personal y estamos siempre dispuestos a dar nuestra vida por la causa, dudar en descartar cualquier idea, punto de vista, opinión o método que no sea adecuado para las necesidades del pueblo? ¿Podemos permitir que el polvo político y los gérmenes ensucien nuestras caras limpias o coman en el interior de nuestros organismos sanos? ¿Puede haber algún interés personal que no sacrifiquemos o algún error que no descartemos?».

Recordemos, los famosos juicios-farsa estalinistas nunca hubieran sido posibles sin la institución de la autocrítica y del sacrificio personal. Como bien sabemos hoy, fueron introducidos en los inicios de los años treinta, precisamente en el momento en que la colectivización comenzó a traer resultados catastróficos, esto es, cuando la sociedad soviética entró en una crisis profunda. Fue la autocrítica lo que ayudó entonces a proyectar esta crisis hacia un exterior, a presentarla como efecto de la subversión externa, el trabajo

de espías y de agentes imperialistas. Era por tanto totalmente comprensible que la institución tuviera que ser limpiada de todos esos «gérmenes y parásitos» que comían en el interior del organismo sano de la sociedad soviética.

La crítica —bajo la forma de autocrítica comunista— fue utilizada (o abusada, si lo preferís) no para revelar la crisis y sus antagonismos e intervenir en ella (lo que hubiera constituido un acercamiento marxista clásico) sino, por el contrario, para ocultarla y de esta manera convertirla en permanente, esto es, para transformar o traducir la crisis en una suerte de normalidad.

Esto es típico en la situación actual: ni somos capaces de experimentar nuestro tiempo como crisis, ni intentamos devenir sujetos mediante el acto de la crítica.

En tiempos de la modernidad clásica, la crisis siempre se experimentaba como una posibilidad concreta de ruptura y la crítica como la ruptura en sí misma. Hoy, obviamente, ya no somos capaces de realizar esta experiencia. Ya no hay ningún tipo de experiencia de interacción entre crisis y crítica.

No se puede ignorar sin más la advertencia de Giorgio Agamben: que una de las experiencias más importantes de nuestro tiempo es el hecho de que no somos capaces de extraer de él ninguna experiencia. El resultado es una crítica permanente ciega ante la crisis y una crisis permanentemente sorda frente a la crítica; en suma: ¡una armonía perfecta!

9. *La institución de la crítica*

Hito Steyerl

Al hablar de la crítica de la institución el problema que deberíamos considerar es el opuesto: la institución de la crítica. ¿Hay algo semejante a una institución de la crítica? ¿Qué significa? ¿No es absurdo argumentar que exista algo así en un momento en el que las instituciones culturales críticas están siendo sin duda desmanteladas, son escasamente financiadas, están sujetas a las exigencias de una economía neoliberal del espectáculo, etcétera? No obstante me gustaría plantear la cuestión en un nivel mucho más fundamental. La pregunta es: ¿cuál es la relación interna entre crítica e institución?, ¿qué tipo de relación existe entre la institución y su crítica o, por otra parte, la institucionalización de la crítica?, y ¿cuál es el trasfondo histórico y político de esta relación?

Para obtener una imagen más clara de esta relación debemos considerar en primer lugar la función de la crítica en un nivel general. Es común que ciertos sujetos políticos, sociales o individuales se formen a través de la crítica de la institución. La subjetividad burguesa se formó a través de tal proceso de crítica, viéndose animada a abandonar el estado de inmadurez de la que, citando el famoso aforismo de Kant, uno mismo es culpable. Esta subjetividad crítica es por supuesto ambivalente, ya que implica el uso de la razón sólo en aquellas situaciones que hoy consideraríamos apolíticas, como en la deliberación de problemas abstractos pero no en la crítica de la autoridad.

Esta crítica produce un sujeto que debería hacer uso de su[1] razón en circunstancias públicas, pero no en privado. Aunque parece emancipatoria no lo es. La crítica de la autoridad, de acuerdo con Kant, es fútil y privada. La libertad consiste en aceptar que la autoridad no debe cuestionarse. Así, esta forma de crítica produce un sujeto ambivalente y gobernable; se considera con frecuencia un instrumento de resistencia pero lo es también de gobernabilidad. La subjetividad burguesa así construida, sin embargo, ha sido muy eficaz. En cierto sentido, la crítica institucional está integrada en ese tipo de subjetividad, y Marx y Engels se refieren explícitamente a ello en su *Manifiesto Comunista* al mencionar la capacidad que la burguesía tiene para abolir y disolver las instituciones caducas, todo aquello que es inútil y está petrificado, mientras que la forma general de la autoridad, en sí misma, no se ve amenazada. La clase burguesa se ha formado mediante una crítica limitada, podríamos decir institucionalizada, manteniéndose y reproduciéndose mediante esta forma de crítica institucional. Y así, la crítica se ha convertido en una institución en sí misma, un instrumento de gobernabilidad que produce sujetos racionalizados.

Pero hay además otra forma de subjetividad que se produce a través de la crítica y de la crítica institucional. Un ejemplo obvio es el ciudadano francés como sujeto político que se formó mediante la crítica institucional de la monarquía francesa. Esta institución fue abolida, incluso decapitada. En este proceso se cumple el llamamiento que Marx lanzó mucho más tarde: las armas de la crítica deberían ser reemplazadas por la crítica de las armas. En esta línea, se podría decir que el proletariado como sujeto político se produjo a través de la crítica de la burguesía como institución. Esta segunda forma produce probablemente subjetividades igualmente ambivalentes, pero con una diferencia crucial: abole la institución que critica en lugar de reformarla o mejorarla.

1 En el original inglés, la autora utiliza en este punto exclusivamente el posesivo «his», dando a entender que el sujeto depositario de la racionalidad crítica burguesa es implícitamente masculino. [N. del T.]

La crítica institucional, por lo tanto, sirve en este sentido como instrumento de subjetivación de ciertos grupos sociales o sujetos políticos. Y ¿qué tipo de sujetos diferentes produce? Echemos una ojeada a diferentes modos de crítica institucional en el campo del arte de las últimas décadas.

Simplificando un proceso que es más complejo: la primera ola de crítica institucional en la esfera del arte en los años setenta cuestionaba el papel autoritario de la institución cultural.[2] Desafiaba la autoridad que se había acumulado en las instituciones culturales en el marco del Estado nación. Las instituciones culturales como el museo habían adoptado una compleja función de gobernabilidad. Su papel fue brillantemente descrito por Benedict Anderson en su trabajo seminal *Imagined Communities*,[3] donde analiza el papel del museo en la formación de los Estados nación coloniales. Desde su punto de vista, al crear un pasado nacional el museo creó también retroactivamente el origen y la fundación de la nación, siendo ésa su función principal. Pero esta situación colonial, como en muchos otros casos, lo que nos señala es la estructura de la institución cultural dentro del Estado nación en general. Y esta situación, la legitimación autoritaria del Estado nación por la institución cultural mediante la construcción de una historia, un patrimonio, una herencia, un canon, etcétera, fue lo que las primeras oleadas de la crítica institucional se propusieron criticar en los años setenta.

Su legitimidad para hacerlo era en último término política. La mayoría de los Estados nación se consideraban a sí mismos democracias fundadas en el mandato político del

---

2 Véase, en castellano, el texto canónico sobre la primera ola de la crítica institucional en el arte a la que la autora se refiere: Benjamin H. D. Buchloh, «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal. Arte Contemporáneo, 2004; y las objeciones y matizaciones que respectivamente oponen a este canon crítico y sus secuelas Simon Sheikh, «Notas sobre la crítica institucional», y Rosalyn Deutsche, «El rudo museo de Louise Lawler», ambos en *transversal: do you remember institutional critique?*, junio de 2006, http://eipcp.net/transversal/0106. [N. del T.]

3 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. [N. del T.].

pueblo o de los ciudadanos. En ese sentido, era fácil argumentar que toda institución cultural nacional debería reflejar esta autodefinición y por lo tanto estar fundada en mecanismos similares. Si la esfera política nacional estaba, al menos en teoría, basada en la participación democrática, ¿por qué deberían ser diferentes la esfera cultural nacional y su construcción de historias y cánones? ¿Por qué no habría de ser la institución cultural al menos tan representativa como la democracia parlamentaria? ¿Por qué no habría de incluir por ejemplo mujeres en su canon, si las mujeres eran, al menos en teoría, aceptadas en el Parlamento? En ese sentido, las reivindicaciones que la primera ola de la crítica institucional manifestó estaban por supuesto fundadas en las teorías contemporáneas sobre la esfera pública y basadas en una interpretación de la institución cultural como potencial esfera pública. Pero se sostenían implícitamente en dos supuestos: que esta esfera pública era implícitamente *nacional* porque estaba construida de acuerdo con el modelo de *representación* parlamentaria. La legitimidad de la crítica institucional se basaba precisamente en este punto. Dado que el sistema político del Estado nación era, al menos en teoría, representativo de sus ciudadanos y ciudadanas, ¿por qué no habría de serlo una institución cultural nacional? Su legitimación se basaba en esta analogía que con frecuencia tenía un fundamento material, dado que la mayor parte de las instituciones culturales estaban financiadas por el Estado. Así, esta forma de crítica institucional se sostenía en un modelo basado en la estructura de la participación política en el marco del Estado nación y la economía fordista, en la que los impuestos se recaudaban para tal fin.

La crítica institucional de este periodo se relacionaba con estos fenómenos de varias maneras: negando radicalmente las instituciones en su conjunto, intentando construir instituciones alternativas o intentando ser incluida en las instituciones dominantes. Al igual que en la arena política, la estrategia más eficaz consistía en combinar el segundo y el tercer modelo, que exigía por ejemplo que las minorías o las mayorías en desventaja, como es el caso de las mujeres, fuesen incluidas en la institución cultural. En ese sentido, la crítica institucional funcionaba igual que una serie de paradigmas que con ella estaban relacionados: multiculturalismo, feminismo reformista, movimientos ecologistas, etcétera. Era un nuevo movimiento social en la escena artística.

Pero durante la segunda ola de crítica institucional que tuvo lugar en los años noventa, la situación fue un poco diferente. No tan diferente desde el punto de vista de los y las artistas o de quienes intentaron desafiar y criticar las instituciones que, desde su punto de vista, seguían siendo autoritarias. El principal problema era más bien que habían sido superados por una forma derechista de crítica institucional burguesa, precisamente la que Marx y Engels describieron y que desvanecía todo lo que era sólido. Así, se cuestionó la reivindicación de que las instituciones culturales deberían ser una esfera pública. La burguesía más o menos decidió que desde su punto de vista una institución cultural era ante todo una institución económica y que como tal tenía que estar sujeta a las leyes del mercado. La creencia de que las instituciones culturales deberían proporcionar una esfera pública representativa cayó con el fordismo, y no es por azar que, en un sentido, las instituciones aún fieles al ideal de crear una esfera pública se hayan mantenido durante más tiempo en los lugares en los que el fordismo aún continúa. Así, la segunda ola de la crítica institucional era en cierto sentido unilateral, ya que hizo reivindicaciones que en ese momento habían perdido al menos en parte el poder de su legitimidad.

El siguiente factor era la transformación, relacionada con el proceso anterior, de la esfera cultural nacional, que reflejaba la transformación de la esfera política. En primer lugar, el Estado nación ya no es el único marco de representación cultural: existen también cuerpos supranacionales como la Unión Europea. Y en segundo lugar, su modelo de representación política es más complicado, sólo en parte representativo. Su representación es más simbólica que material. Utilizando la distinción en alemán de los dos sentidos del término representación: *Sie stellen sie eher dar, als sie sie vertreten*.[4] Así, en cierto modo, se inició un proceso

---

4 La frase original alemana juega con la ambivalencia del término «representación», que se desdobla para visualizar la idea de una representación *simbólica* frente a una representación *material*. «Darstellen»: representar, en el sentido en que un actor *representa* una obra o un papel, simula ser; *«vertreten»*, como cuando un abogado *representa* a un acusado o si un sindicato *representa, habla por o defiende* los derechos de un trabajador. Por lo tanto: «Prefieren *representarlos* [hacer meramente o simbólicamente el papel de aquellos a quienes dicen representar] antes que *representarlos* [defenderlos, hablar eficazmente por sus representados]». [N. del T.]

que aún continúa: la integración cultural y simbólica de la crítica en la institución, o más bien en la superficie de la institución, sin consecuencias materiales dentro de la propia institución o en sus formas de organización. Es el reflejo de un proceso similar a nivel político: la integración simbólica, por ejemplo de las minorías, mientras se mantienen las desigualdades políticas y sociales; la representación simbólica de los electores en cuerpos políticos supranacionales; etcétera. En este sentido, el vínculo de la representación material se rompe, siendo sustituido por otra representación de orden más simbólico.

Este desplazamiento en las técnicas representativas por parte de la institución cultural también reflejaba una tendencia en la propia crítica: el desplazamiento de una crítica de la institución hacia una crítica de la representación. Esta tendencia, influida por los estudios culturales, el feminismo y las epistemologías postcoloniales, era de alguna manera la continuación de la crítica institucional anterior en su comprensión del conjunto de la esfera de la representación como una esfera pública, en la que debería implementarse la representación material, por ejemplo a la hora de mostrar imágenes imparciales y proporcionales de las mujeres o de las personas negras. Esta reivindicación refleja, de alguna manera, una confusión que existe sobre la representación en el plano político, ya que el ámbito de la representación visual es incluso menos representativo en sentido material que el cuerpo político supranacional. No representa electores o subjetividades, sino que las construye: articula cuerpos, afectos y deseos. Pero no se comprendía así, ya que más bien se tomaba el ámbito de la representación como una esfera en la que había que alcanzar una hegemonía, por así decir una mayoría al nivel de la representación simbólica, con el fin de alcanzar mejoras en un área difusa que oscila entre la política y la economía, entre el Estado y el mercado, entre el sujeto como ciudadano y el sujeto como consumidor, y entre la representación y la representación. Como la crítica ya no podía establecer antagonismos claros en esta esfera, comenzó a fragmentarla y atomizarla, apoyando unas políticas de la identidad que condujeron a la fragmentación de las esferas públicas y los mercados, a la culturalización de la identidad, etcétera.

Esta crítica de la representación apuntaba todavía a otro aspecto, que se podría llamar la desligadura de la relación —aparentemente estable— entre la institución cultural y el Estado nación. Desafortunadamente para los críticos y críticas de la institución de ese periodo, un modelo de representación puramente simbólico alcanzó legitimidad también en su campo. Las instituciones ya no afirmaban representar materialmente al Estado nación y al electorado, sino que sencillamente decían representarlo simbólicamente. Así, si bien de los anteriores críticos y críticas institucionales se podía decir si estaban o no integrados en la institución, la segunda ola de la crítica institucional estaba integrada no en la institución sino en la representación como tal. Así, de nuevo, se conformó un sujeto con las dos caras de Jano. Este sujeto tenía más interés que su predecesor en que la representación fuera más diversa, menos homogénea. Pero al intentar crear esta diversidad, creó también nichos de mercado, perfiles de consumidor especializado, un espectáculo global de la «diferencia» sin efectuar demasiados cambios estructurales.

Pero ¿qué condiciones prevalecen hoy, durante lo que podríamos llamar de forma tentativa como una extensión de la segunda ola de la crítica institucional? Las estrategias artísticas de crítica institucional se han hecho progresivamente más complejas. Afortunadamente, se han desarrollado más allá de la urgencia etnográfica de introducir indiscriminadamente en los museos a sujetos desfavorecidos o raros, a veces incluso en contra de su voluntad, por el bien de la «representación». Estas nuevas estrategias incluyen investigaciones como en el caso de *Fish Story* de Allan Sekula, que conecta una fenomenología de las nuevas industrias culturales, como el Guggenheim de Bilbao, con documentos de otras restricciones institucionales, como las impuestas por la Organización Mundial del Comercio u otras organizaciones económicas globales. Han aprendido a caminar en la cuerda floja entre lo local y lo global sin devenir indigenistas y etnográficas, ni inespecíficas y snobs. Desafortunadamente, esto no se puede afirmar de la mayor parte de las instituciones culturales que habrían de reaccionar al mismo desafío de tener que actuar tanto en una esfera cultural nacional como en un mercado crecientemente globalizado.

Si se miran de un lado, se observa que dichas instituciones están presionadas por exigencias de tipo indigenista, nacionalista y nativista. Si se miran del otro, se observa que están presionadas por la crítica institucional neoliberal, es decir, presionadas por el mercado. Entonces el problema es —y se trata en efecto de una actitud muy extendida— que cuando una institución cultural recibe presiones del mercado, intenta refugiarse en una posición que afirma que el deber del Estado nación es financiarla y mantenerla viva. El problema de esta posición es que en última instancia resulta proteccionista y refuerza la construcción de esferas públicas nacionales; y también que, desde la perspectiva de la institución cultural, tal posición sólo puede defenderse en el marco de una nueva actitud izquierdista que intenta refugiarse en las ruinas del demolido Estado de Bienestar nacional y su caparazón cultural para protegerse de los intrusos. Es decir, tiende a defenderse en última instancia desde la perspectiva de sus otros enemigos, o sea los críticos nativistas e indigenistas de la institución, que quieren transformarla en una suerte de etnoparque sacralizado. Pero no hay vuelta atrás al viejo proteccionismo del Estado nación fordista con su nacionalismo cultural, al menos no desde una perspectiva emancipatoria.

Por otra parte, cuando la institución cultural se ve atacada desde esta perspectiva nativista e indigenista, también intenta defenderse apelando a valores universales como la libertad de expresión o el cosmopolitismo de las artes, las cuales se han mercantilizado por completo bien en forma de novedades sensacionales, bien como muestrario de diferencias culturales para el entretenimiento, y que por lo tanto apenas existen más allá de estas formas de mercantilización. O quizás intenten seriamente reconstruir una esfera pública dentro de las condiciones de mercado, como por ejemplo en los masivos y temporales espectáculos de la crítica financiados por, pongamos, la Deutsche Bundeskulturstiftung.[5] Pero bajo las circunstancias económicas dominantes, el principal efecto resultante es integrar a los críticos en la precariedad, en las estructuras de trabajo flexibilizado en el marco de proyectos

5 La Fundación Federal de Cultura, creada hace pocos años por el Gobierno Federal de Alemania con presupuesto mayúsculo. [N. del T.]

temporales o en las formas de trabajo *freelance* de las industrias culturales. Y en el peor de los casos, estos espectáculos de la crítica sirven de decoración para las grandes empresas del colonialismo económico, como sucede por ejemplo con la colonización del este de Europa por parte de las mismas instituciones que producen el arte conceptual en estas regiones.

Si en la primera ola de la crítica institucional la crítica producía integración en la institución, la segunda sólo logró integrarse en la representación. Pero en la tercera fase la única integración que parece haberse logrado con facilidad es en la precariedad. Y en este sentido, a fecha de hoy sólo podemos responder la pregunta que se refiere a la función de la institución de la crítica de la siguiente manera: mientras que las instituciones críticas están siendo desmanteladas por la crítica institucional neoliberal, este proceso produce un sujeto ambivalente que desarrolla múltiples estrategias para habérselas con su dislocación. Por una parte, tiene que adaptarse a las necesidades de unas condiciones de vida cada vez más precarias. Por otra, parece que nunca antes haya habido tanta necesidad de instituciones críticas que puedan responder a las nuevas necesidades y deseos que va a tener esta nueva composición subjetiva.

10. *Internacionalismo artístico y crítica institucional*

Jens Kastner

I

CORRÍA EL AÑO 1970 cuando un grupo llamado Guerrilla Art Collective Project colocó en la plaza principal frente a la Universidad de San Diego uniformes militares rellenados con carne y etiquetados como *«ship to...»* [facturar a...]. La acción tenía dos finalidades: protestar contra la guerra en Vietnam, por una parte, y realizar un trabajo artístico, por la otra.[1] Uno de los miembros del grupo e iniciador de aquella acción —situada en las fronteras de la instalación y la escultura, así como en los bordes entre arte y política— era Allan Sekula, alumno de uno de los más importantes defensores de los movimientos de los años sesenta, el filósofo social Herbert Marcuse.

A través de su obra filosófico-crítica contemporánea *El hombre unidimensional* (1964), Herbert Marcuse influyó a un sinnúmero de estudiantes del Occidente europeo y de América del Norte, al haber percibido, en los nuevos movimientos de protesta, la existencia de nuevas posibilidades para la realización de modos de vida alternativos no alienados; un tipo de aproximación que, con el tiempo, acabó convirtiéndose en la manera común de acercarse a los movimientos sociales. Sin embargo, no fueron esas posibilidades lo único que unió

1 Véase Sabine Breitwieser, «Photography between Documentation and Theatricality: Speaking within, alongside, and through Photographs», en Sabine Breitwieser (ed.), *Allan Sekula. Performance under Working Conditions*, Viena-Colonia, Generali Foundation y Walther König, 2003, p. 16.

las diferentes agitaciones que tuvieron lugar desde mediados de los sesenta, favoreciendo con ello la puesta en común de diferentes temáticas (feministas, anticolonialistas, antirracistas, antiautoritarias, antiimperialistas, antimilitaristas). De manera semejante a lo que había sucedido con dadá cincuenta años antes, el movimiento de 1968 —en tanto que agitación internacional o transnacional, es decir, en tanto que «revolución mundial»[2] en la que también tomó parte una amplia movilización artística— se basó sobre todo en una motivación internacionalista. La guerra que Estados Unidos dirigió contra Vietnam fue el elemento negativo más destacado que unificó la protesta. «La intervención militar de Estados Unidos en el conflicto de Vietnam dotó a las protestas de los distintos grupos nacionales de la vanguardia estudiantil de una dimensión internacional, de una idea unificadora, de una estrategia común».[3] Así como, en lo que respecta al nivel político, la crítica social de los centros urbanos del llamado Primer Mundo estuvo ligada a los movimientos de liberación de los países en vías de desarrollo, al nivel cultural los y las estudiantes politizados aunaron los esfuerzos de su empeño agitador, mediante dicha conexión en negativo (la oposición a la guerra), con aquellos y aquellas artistas que trataban de extender sus metodologías. En el curso de los movimientos de protesta tuvieron lugar, en países muy diversos, incontables acciones artísticas, conectando las ideas contra la guerra con motivaciones sociales, culturales y políticas locales y, en especial, encontrándose con las acciones propias de los movimientos sociales. En su historia del arte conceptual, a la luz de los vehementes disturbios estudiantiles Tony Godfrey[4] se cuestiona «cuán escasamente fue tratada la situación política por el arte»; contradictoriamente, la consideración que este autor otorga a la importancia que la Guerra de Vietnam tuvo para el desarrollo del arte de finales de los sesenta y comienzos de los setenta es tal que inicia cada capítulo de su libro abordando la cuestión.

---

2 Véase el CD multimedia *1968: una revolución mundial*, realizado por un grupo de investigación nucleado en torno a *Il Manifesto*, Madrid, Akal. Cuestiones de Antagonismo, 2001. [N. del T.]

3 Ingrid Gilcher-Holtey, *Die 68er Bewegung. Deutschland - Westeuropa - USA*, Múnich, Verlag C.H. Beck, 2003 (2ª), p. 49.

4 Tony Godfrey, *Konzeptuelle Kunst*, Berlín, Phaidon, 2005, p. 190 [edición inglesa, en la misma editorial: *Conceptual Art*, 1998].

La tesis que sostendré en este artículo es que la orientación internacionalista opera como un vínculo entre los movimientos artísticos y los movimientos sociales, así como una posibilidad de superar los obstáculos estructurales existentes entre ambos. La conjunción de ambos movimientos —artísticos y sociales— no puede, de ninguna manera, darse por sentada; ni siquiera puede entenderse como algo habitual. Está bloqueada, de acuerdo con Pierre Bourdieu, por la completa indiferencia mutua y la incompatibilidad de los campos respectivos. A pesar de que existe, según este autor, una «afinidad estructural entre la vanguardia literaria y política»,[5] la reconciliación de las dos «por medio de una suerte de revolución global social, sexual y artística»[6] se estrella contra las barreras que existen entre ambos campos. Ni siquiera en el contexto favorable de 1968 fue raro que aparecieran tales barreras. Eran evidentes, por ejemplo, en la recurrente vituperación mutua entre activistas políticos y artistas activistas. En 1971, por ejemplo, Henryk M. Broder sostenía que el artista y activista Otto Muehl «no [era] un izquierdista, sino un anal-fascista», mientras que Muehl por su parte criticaba la mentalidad burguesa de todos los revolucionarios, que «se vuelven a poner las pantuflas» cada vez que han acabado una revuelta.[7] Las controversias que rodearon a Muehl y al resto de los protagonistas del accionismo vienés fueron tan candentes debido a que la escena artística tuvo un cierto predominio en el 1968 austriaco, el cual, como se ha señalado en ciertas ocasiones (y de acuerdo con Robert Foltin), estuvo marcado por «una carencia de reflexión teórica y un bajo nivel de militancia».[8]

---

5 Véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

6 *Ibidem*.

7 Citado por Gerald Raunig, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Viena, Turia + Kant, 2005 [ed. cast.: *Arte y revolución*, Madrid, Traficantes de Sueños (en preparación)].

8 Sobre la conexión entre el activismo vienés y el movimiento estudiantil véase especialmente Robert Foltin, *Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich*, Grundrisse, Viena, 2004 (http://www. grundrisse.net/PDF/Foltin_und%20wir%20bewegen%20uns%20doch.pdf), p. 58 y ss.; y Gerald Raunig, *ibidem*, p. 169 y ss.

II

Mi tesis de que los movimientos sociales y artísticos se reúnen y/o permean mutuamente en el internacionalismo artístico contradice dos estrechas lecturas de Bourdieu que han sido recientemente formuladas en discusiones sobre la crítica institucional. Andrea Fraser,[9] por ejemplo, que toma elementos de este autor, contempla el campo artístico como algo tan cerrado que todo lo que se hace fuera del mismo no puede tener efectos en su interior, y viceversa. Gerald Raunig, por su parte, critica correctamente posiciones como las de Fraser definiéndolas como «fantasmas de autoconfinamiento».[10] Stefan Nowotny critica una posición semejante propuesta por Isabelle Graw.[11] Nowotny mantiene que en el ensayo de Graw, *Más allá de la crítica institucional*, se da «un ejemplo flagrante de la adscripción de las prácticas artísticas de crítica institucional al marco de la forma del fin de arte». Pero la posición de Graw también representa el cese de la teoría de Bourdieu sobre el campo artístico. A la vista de la clientela de la feria de arte de Nueva York (tan sólo interesada en la compra-venta y totalmente desinteresada en los contenidos), Graw escribió en 2004 que «bajo estas circunstancias [...] la noción de arte como una esfera autónoma especial [...] no se puede seguir manteniendo». Sin embargo, desde que el campo artístico se autonomiza, la economía de bienes simbólicos de la que habla Bourdieu no tiene lugar entre los polos de la total comercialización y la «pura producción».[12] Es por ello por

---

9 Andrea Fraser, «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», *Artforum*, septiembre de 2005.

10 Gerald Raunig, «Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar», *transversal: Do you remember institutional critique?*, enero de 2006, http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es.

11 Stephan Nowotny, «Anticanonización. El saber diferencial de la crítica institucional», *transversal: Do you remember institutional critique?*, *op. cit.*, http://eipcp.net/transversal/0106/nowotny/es; Isabelle Graw, «Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art», *Texte zur Kunst*, vol. 15, núm. 59, septiembre de 2005.

12 Ana Tessa Zahner (*Die neuen Reglen der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Francfort-Nueva York, Campus, 2006) ha analizado el surgimiento de un tercer campo, «un subcampo de producción expandida», en el contexto del arte pop de los años sesenta. Las duraderas transformaciones que en dicho campo han acaecido requerirían ser discutidas aparte.

lo que la existencia y expansión de influyentes ferias de arte no contradice en absoluto la autonomía del campo.[13] Se debe por lo tanto objetar, frente a estos dos tipos de constricción postulados por Frazer y Graw, que hablar de la autonomía del campo artístico no significa ni afirmar un área social incapaz de tener efectos en el exterior, ni que exista un terreno tal inafectado por influencias económicas, sociales u otras. Se debería más bien, en cambio, enfocar cuáles son las funcionalidades específicas del campo artístico, que difieren de las que caracterizan a otros campos sociales.[14]

El artista, fotógrafo y teórico del arte Allan Sekula protestó contra la Guerra de Vietnam en una segunda acción que fue, asimismo, documentada fotográficamente. La serie fotográfica, dividida en seis partes, muestra a un activista descalzo, equipado con un sombrero de paja de campesino vietnamita y una ametralladora de plástico, el cual repta atravesando los suburbios ricos de una gran ciudad estadounidense. El título de esta acción llevada a cabo en 1972, *Two, three, many... (terrorism)* [Dos, tres, muchos... (terrorismo)], se refiere directamente a la teoría foquista antiimperialista del Ché Guevara. En dicho contexto, Guevara llamó a la creación de «dos, tres, muchos» Vietnams para así extender la llamada guerra popular contra el imperialismo creando múltiples puntos calientes revolucionarios. Con esta obra, Sekula dio forma artística al llamamiento internacionalista

---

13 La «autonomía del campo artístico» de la que habla Bourdieu no ha de ser confundida, por lo tanto, con la «autonomía de la obra de arte» que afirma la teoría del arte moderno, aunque el grueso de la teoría de Bourdieu busca en última instancia desenmascarar la «autonomía de la obra de arte» como ideología. Tanto el argumento ligeramente indignado de Graw sobre el dominio del dinero («Im Griff des Kunstmarkts. Von Künstlern und Intellektuellen mochte der Heutige Sammler und Trustee nicht mehr behelligt werden. Der Kunstmarkt hat sich von seiner Produktionssphäre abgespalten, wie man etwa auf der New Yorker Armory Show beobachten konnte», *die tageszeigung*, núm. 14, 14 de abril de 2004, p. 15), por una parte, como el reconocimiento que, por otra, hace Zahner del pop art (*ibidem*, p. 290), acreditando a Warhol por haber, entre otras cosas, «apuntado al contenido ideológico del arte que afirma ser autónomo», están basados en esta confusión.

14 Véase Pierre Bourdieu, «Einführung in die Soziologie des Kunstwerks», en Joseph Jurt (ed.), *Pierre Bourdieu*, Friburgo, Orange Press, pp. 130-146.

del Ché Guevara, justificando por una parte dicho llamamiento y, por otra, ofreciendo también una alternativa simbólica a la implementación no artística del concepto de guerrilla en los grandes centros urbanos. La teoría foquista no sólo fue uno de los fundamentos del desarrollo del concepto de guerrilla urbana de la Fracción del Ejército Rojo (RAF) en 1971. Tras la primera ola guerrillera, que se limitó a América Latina, una «segunda ola»[15] surgió en algunas ciudades occidentales, la cual se basaba en las prácticas de los Tupamaros y en la guerrilla urbana izquierdista de Uruguay. Weather Underground en Estados Unidos y otros grupos de izquierda radical en otras ciudades occidentales también se refirieron directa o indirectamente a este *dictum* guevarista al pasar a la clandestinidad.[16]

La serie de colages *Bringing the War Home* [Traer la guerra a casa] (1967-1972) de la artista y teórica del arte estadounidense Martha Rosler[17] se puede entender también en el contexto de la teoría foquista. Los colages muestran varios motivos de la Guerra de Vietnam montados con fotos de catálogos de decoración estadounidenses contemporáneos. Cuestionando la decoración masificada de los hogares estadounidenses en términos de decoración de la vida cotidiana, Rosler construyó un efecto similar a la de la octavilla de la berlinesa Commune 1, que mostraba el incendio de unos grandes almacenes de Bruselas en 1967. En esta octavilla, Commune 1 calificaba satíricamente ese incendio como una broma para Estados Unidos, invocando «la crepitante sensación vietnamita (de estar en vivo y en directo)» que todo el mundo debería poder compartir.[18] Esta estrategia satírica es

---

15 Martina Kaller-Dietrich y David Mayer, Geschichte Lateinamerikas im 19. und 20. Jahrundert. Ein historischer Überblick, s/f, http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-titel.html.

16 Sobre la historia de Weather Underground, véase Ron Jacobs, *Woher der Wind weht. Eine Geschichte des Weather Underground*, Berlín, ID, 1997.

17 Las primeras imágenes de la serie fueron publicadas alrededor de 1970 como contribución a una revista llamada *Goodbuy to all that* (núm. 10), maquetadas junto a un artículo del Angela Davies Comitee in Defense of Women Prisioners. [Sobre esta obra de Martha Rosler, véase en castellano Sabine Breitwieser (ed.), *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*, Barcelona, MACBA, 1999.]

18 Ulrich Enzensberger, «Warum brennst du, Konsumment», die tageszeitung, Berlín, 20 de abril de 2004 (http://www.taz.de(pt/2004/09/25/a0315.1/text).

útil también para la idea de hacer que la injusticia que tiene lugar en determinados países sea directamente comprensible para la población de las ciudades occidentales, haciéndola palpable, trayendo, en efecto, la guerra a casa.

III

Si tomamos la crítica institucional no como una mera forma de etiquetar las obras de los cuatro o cinco protagonistas que siempre se mencionan (Asher, Broodthaers, Buren, Haacke, Knight) sino, tal y como propone Hito Steyerl, como «un nuevo movimiento social en el campo artístico»,[19] entonces deberíamos incluir en ella con toda seguridad a Martha Rosler y a Allan Sekula. El cuestionamiento de su propio rol dentro del sistema artístico, vinculándolo con temáticas sociopolíticas concretas tales como la crítica a la política exterior estadounidense o a la ideología de la esfera privada de la familia, apunta hacia otra versión de la crítica institucional que, además de ir más allá de los límites de instituciones artísticas como galerías o museos, también comprende algo de lo que Isabelle Graw[20] incluye en su concepción diferenciada y ampliada de la institución como cultura corporativa y cultura de la celebridad. De esta manera, la crítica institucional artística se tiene que entender más bien como una crítica de las instituciones de la sociedad capitalista en su conjunto, en el sentido utópico en que lo propone Herbert Marcuse: trabajar en pos de una sociedad en la que la gente ya no esté esclavizada por las instituciones. En este sentido, también el análisis de Steyerl necesita ser ampliado: la crítica institucional debería no sólo ser comprendida como un movimiento *dentro* del mundo del arte, sino también como un movimiento que apenas podría ser imaginado si no hubiera movimientos sociales *fuera* del campo artístico.

---

19 Hito Steyerl, «La institución de la crítica», en este mismo volumen; originalmente en *tranversal: do you remember institutional critique?*, *op. cit.*

20 Isabelle Graw, «Jenseits der Institutionskritik», *op. cit.*, p. 50.

El internacionalismo artístico —una cierta orientación de las temáticas del trabajo artístico que, no obstante, se desarrolla en primer lugar confrontándose con un público— es, en consecuencia, el vínculo entre el movimiento artístico y el movimiento social. En su función vinculante, trabajos como los anteriormente descritos necesitan ser defendidos tanto frente a sus oponentes como en contra de algunos de sus partidarios.

Uno de estos oponentes es, por ejemplo, Jacques Rancière,[21] quien incluye el trabajo mencionado de Rosler entre los ejemplos de arte que rompe de forma contundente la relación de ambigüedad entre ilusión y realidad. En obras como *Bringing the War Home*, según Rancière, «se pierde el sentido de ficción» que debería ser, no obstante, central en la verdadera política del arte. Rancière argumenta en favor de «una política del arte adecuada al régimen artístico del arte» y que precede a la acción política del artista.[22] Mantiene que la confrontación entre dos elementos heterogéneos, como se demuestra en los colages de Rosler, es característica del arte crítico que, no obstante, tiende a convertirse en un mero inventario de cosas. A su vez, este inventario conduce exactamente a lo opuesto de lo que se pretendía: la política del

21 Jacques Rancière, «Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien», en María Muhle (ed.), *Die Aufteilung des Sinnlichen. Politik (...) der Kunst un ihre Paradoxien*, Berlín, b_books y Polypen, 2006.

22 Rancière también rechaza decididamente las condiciones sociales de los juicios basados en el gusto y su integración en las luchas simbólicas de la sociedad que Bourdieu desarrolla en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* [Madrid, Taurus, 1998]. Describe la demistificación bourdieusiana de la mirada estética pura como «una alianza simplona entre el pensamiento progresista, científico y político» (Rancière, *ibidem*, p. 79), aunque no tiene nada que oponer a ello excepto la afirmación de una singular «forma de libertad e indiferencia [...] que una la estética con la identificación de lo que el arte propiamente es» (*ibidem*). Sería interesante discutir si es ésta la razón por la cual Rancière, como afirma Christian Höller, debe observarse como «el "*most wanted*" en el contexto actual de los círculos culturales de izquierda» («Tun, Sein, Sehen, Sagen. Über drei Neuerscheinungen von Jacques Rancière», *Texte zur Kunst*, vol. 16, núm. 63, septiembre de 2006, p. 180). [Para las ideas de Rancière acerca de la relación entre política y estética, véase en castellano *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, MACBA y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma, Col.lecció Contratextos, 2005.]

arte se reduce en estos casos, según Rancière, a la «imprecisión "bienpensante" y ética» o se disuelve en «la indeterminación [...] que hoy se llama ética». De acuerdo con Rancière, el arte es político no por su mensaje ni por el modo en que representa las estructuras sociales, las identidades étnicas y sexuales o las luchas políticas. «El arte es político ante todo cuando crea un espacio-tiempo sensorial, ciertos modos de estar juntos o separados, de definir el estar dentro o fuera, frente a o en medio de.»

Sin embargo, los trabajos de Rosler y Sekula no se sitúan de ninguna manera exclusivamente en la tradición del arte de agitación política explícita de John Heartfield o Diego Rivera. Al contrario, se podría probar que incluso aquellos trabajos que Rancière denigra como «directamente» políticos son adecuados para crear un espacio-tiempo sensorial si, por ejemplo, las indicaciones indeterminadas de Rancière sobre el estar juntos o separados, etcétera, se interpretan como una relación, tal y como existe y se tematiza en la relación entre obra y espectador, en la medida en que muy pocas obras «políticas» se limitan sencillamente a transmitir mensajes y a representar conflictos sociopolíticos. En sus pinturas-espejo (*Vietnam*, 1962-1965), por ejemplo, Michelangelo Pistoletto liga una temática característica de la historia del arte, la relación obra-espectador, con una política explícita. Dos personas pintadas en papel con sus contornos recortados están pegadas a un panel de metal reflectante: una mujer con un impermeable rojo y un hombre con traje y corbata negros, sostienen ambos en alto, mediante un palo, sendas pancartas de protesta en las cuales se pueden leer las letras «...NAM». Quien mira este cuadro de tamaño real se ve inmediatamente lanzado a la escena que representa, obviamente una manifestación contra la Guerra de Vietnam. Aquí, Pistoletto posiciona al espectador o a la espectadora tanto frente al cuadro, en tanto que obra de arte, como frente a la declaración política, implicándolo directamente en ambos. De acuerdo con Tony Godfrey, esta instancia artística, que sitúa a quien mira en relación directa con la imagen, es «una característica crucial del arte conceptual».[23]

23 Tony Godfrey, *op. cit.*, p. 114.

En el caso de *Two, three, many... (terrorism)* de Sekula y *Bringing the War Home* de Rosler, este tipo de contexto queda establecido mediante el internacionalismo de 1968. Este internacionalismo implica una instancia que es más política que un mero programa (trotskista, pongamos por caso): la conciencia del condicionamiento mutuo de las batallas sociales en diferentes regiones del mundo. Debido en gran medida a los movimientos de liberación anticoloniales, y en contraste tanto con el internacionalismo proletario de comienzos del siglo XX como con los movimientos de estudiantes de los años sesenta, el internacionalismo antiautoritario tuvo «una mayor significación, también en el plano teórico [...]. En efecto, [el internacionalismo] fue una de las principales componentes [de los movimientos del '68]. El internacionalismo y el '68 formaron una unidad y deben ser tratados por lo tanto como tal».[24]

La perspectiva internacionalista ha sido quizás mejor entendida en el campo de los movimientos sociales que en el campo artístico: se ha criticado a veces a este último porque su internacionalismo contribuye a ocultar la existencia de una hegemonía occidental *de facto*.[25] Con todo, el carácter internacionalista que muestran obras de arte políticas como la de Martha Rosler ha de ser enfatizado, aún más si cabe, para contrarrestar ciertas lecturas que a ellas se aplican.[26]

---

24 Josef Moe Hierlmeier, *Internationalismus. Eine Einführung in die Ideengeschichte des Internationalismus von Vietnam bis Genua*, Stuttgart, Schmeterling, 2002, p. 23.

25 Véase, por ejemplo, la crítica de Rasheed Araeen en 1978: «El mito del internacionalismo del arte occidental debe ser destruido ya [...]. El arte occidental expresa exclusivamente las características de Occidente [...]. El arte occidental no es internacional. Es sólo un arte transatlántico. Sólo refleja la cultura de Europa y Norteamérica. El actual "internacionalismo" del arte occidental no es más que una función del poder político y económico de Occidente, que impone sus valores sobre otros pueblos. En un contexto internacional sería más apropiado, por lo tanto, hablar de un arte imperialista» («Westliche Kunst kontra Dritte Welt», en Peter Weibel (ed.), *Inklusion: Exklusion. Versuch einer Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Colonia, DuMont, 1997, p. 100).

26 Véase Beatrice von Bismarck, «Freedom I have none. Martha Rosler in der Galerie Christian Nagel», en *Texte zur Kunst*, Berlín, vol. 16, núm. 62, junio de 2006.

Rosler continuó su serie en 2004 bajo el mismo título, pero en lugar de motivos de la Guerra de Vietnam utilizó la invasión estadounidense de Iraq. Aunque no pueda descartarse que la nueva serie sobre Iraq sea una «autocita», tal y como afirma Beatrice von Bismarck, parece más acertado referirse, en términos de contenido, al hecho de que la actualización de la obra apunta a la retórica sobre la libertad utilizada por el gobierno estadounidense, tanto entonces como ahora. Tampoco es falsa la observación de Von Bismarck en el sentido de que la elección de colores más chillones en la actualización de la obra, en comparación con la serie original, aumente la impresión de extrañeza, entendida en sentido freudiano como un retorno de lo reprimido («Especialmente en los colages fotográficos de Rosler, en los que las imágenes de guerra irrumpen en el familiar ambiente hogareño, en el hogar dulce hogar como algo extraño sólo en apariencia, este retorno de lo reprimido encuentra una llamativa forma visual»). Pero hay un criterio crucial que este punto de vista deja sin mencionar: en concreto, de qué manera la obra artística integra las estrategias y prácticas de los movimientos sociales.

Aunque la invasión estadounidense de Iraq estuvo acompañada de protestas mundiales, el nuevo movimiento contra la guerra ha dejado de operar de forma mayoritaria en el contexto de un antiimperialismo de tipo guevarista. La táctica de «traer la guerra a casa» ha sido, en cualquiera de sus formas, abandonada. Y hay una razón para ello: parece impensable que los movimientos sociales actuales puedan llenar ese lema de contenido emancipatorio en un tiempo en el que el terror islamista, como es el de Al Qaeda, ha afectado de forma múltiple a las capitales occidentales, al tiempo que se instala como un escenario de amenaza general. La guerra ya ha «venido a casa»; ha llegado a los centros urbanos occidentales, a los cuales tuvo que ser llevada en primer lugar durante los sesenta y setenta, aunque sus efectos no hayan acabado por ser los deseados por los actores de los movimientos de aquel entonces. Al contrario, en lugar de ilustración, conciencia, empatía o radicalización emancipatoria, lo que está teniendo lugar, a consecuencia de «la guerra traída a casa», es el aislamiento institucional y psicológico. La explosión de las tecnologías y políticas securitarias ha señalado ya el final de las guerrillas urbanas de los setenta.

Que el trabajo de Martha Rosler no reflexione sobre este final, y retome el hilo donde lo abandonó treinta años antes, es algo que produce perplejidad, puesto que ella misma ha enfatizado que «los criterios de coherencia artística sólo se pueden aplicar a la práctica fotográfica de manera relativa»,[27] y ha lamentado la tendencia contemporánea a escindir de su contexto las obras de arte. Si bien la continuación de la serie, a pesar de todo, favorece el vínculo con una cuestión ética, y se cuestiona en ella el punto de vista del espectador o espectadora frente a, y dentro de, la situación representada, tanto en la crítica de Von Bismarck como en la actualización de la propia obra se omite el contexto político del movimiento social emancipatorio actual y sus estrategias.

IV

Con respecto a la primera fase de la crítica institucional, Sabeth Buchmann afirma que se diferencia de la vanguardia histórica en que aquélla cultiva otras maneras de tratar cuestiones de importancia social y cultural: «El radio de acción [...] ya no es la sociedad [...] sino un público y un campo institucional y/o mediático específico».[28]

Ni la depreciación del valor estético de obras de arte como *Two, three, many... (terrorism)* o *Bringing the War Home*, ni su descontextualización política, hacen justicia a su crítica específica. Las obras que hemos discutido aquí tematizan cuestiones centrales inmanentes al campo artístico, ligándolas a cuestiones y preocupaciones de los movimientos sociales; y lo hacen mediante un giro normativo, por así decir, que consiste en estar implicadas en la producción del mundo

27 Véase Martha Rosler, «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental» (1981), en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

28 Sabeth Buchmann, «Kritik der Institution und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas», *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, Viena, otoño de 2006, p. 22

social: si soy parte del proceso histórico, entonces —de acuerdo con una de las ideas centrales de la teoría foquista que ha sido criticada por voluntarista— sólo depende, en última instancia, de mi resolución (y de la de unos otros pocos) el poder invertir esas condiciones. Tanto Rancière como Von Bismarck elaboran sus propuestas a partir de un enfoque falso. Rancière, con su crítica a la ausencia de ambigüedad que, según él, se requiere a la hora de confrontarse con las condiciones sociales; ausencia de ambigüedad que supuestamente destruye, o no permite, una presunta «política de la estética». Y Von Bismarck (e incluso la propia Rosler con su continuación de la serie), pasando por alto el vínculo con el contexto del movimiento social. Mucho mejor sería operar en la bisagra entre temáticas artísticas y formas políticas de los movimientos sociales. Si sumamos a ello la toma en consideración de una cuestión crucial en la historia del arte, cual es la relación entre artista, obra y observador, podríamos entonces salir de lo que Bourdieu llamó «el espacio de lo posible», es decir, del espacio «que define y delimita el universo de lo que es pensable y lo que es impensable».[29] En este sentido, el desarrollo de un internacionalismo artístico que esté basado y enraizado en las luchas de los movimientos sociales y en sus prácticas de solidaridad, representa, potencialmente, la posibilidad de ampliar ese campo de lo posible.

---

29 Véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, *op. cit*.

11. *Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones*

Brian Holmes

¿Cuál es la lógica, la necesidad o el deseo que impulsa a cada vez más artistas a trabajar fuera de los límites de su propia disciplina, definida por nociones de reflexividad libre y estética pura, materializada en el circuito galería-revista-museo-colección y acechada por la memoria de la pintura y la escultura como géneros normativos?

El arte pop, el conceptual, el body-art, la performance y el vídeo marcaron una ruptura con el marco disciplinar ya en los años sesenta y setenta. Pero se podría argumentar que, en realidad, estos estallidos sencillamente *importaron* nuevos temas, medios o técnicas expresivas a lo que Yves Klein había denominado el ambiente «especializado» de la galería o del museo, cuya cualidad está marcada por la primacía de lo estético y que está dirigido por los funcionarios del arte. Son exactamente estos argumentos los que Robert Smithson lanzó con inolvidable violencia antiadministrativa en su texto sobre el confinamiento cultural de 1972, posteriormente reafirmados de manera más sistemática por Brian O'Doherty mediante sus tesis sobre la ideología del cubo blanco.[1] Es evidente que dichos argumentos mantienen en gran medida su validez. Pero pierden parte de su pertinencia cuando se los

---

[1] Robert Smithson, «Cultural Confinement» (1972), en Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996; Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space (expanded edition)*, Berkeley, University of California Press, 1976/1986.

confronta con una nueva serie de estallidos que tienen lugar bajo nombres como net.art, bio art, geografía visual, arte espacial y database art, a los que se podría añadir un archi-art o arte de arquitectura que, curiosamente, nunca ha sido bautizado de esta forma, así como un arte maquínico que se remontaría al constructivismo de los años veinte; incluso un *finance art* cuyo nacimiento fue anunciado en La Casa Encendida de Madrid justo el pasado verano.

El carácter heterogéneo de esta lista nos permite apreciar inmediatamente que se puede ampliar a todos los dominios teórico-prácticos. En las formas artísticas que resultan, encontramos siempre el viejo tropismo modernista por el cual el arte se designa en primer lugar a sí mismo, dirigiendo constantemente la atención hacia sus propias operaciones de expresión, representación, metaforización o deconstrucción. Independientemente del «sujeto» del que trate, el arte convierte esta autoreflexividad en su rasgo distintivo o identificativo, incluso en su razón de ser, en un gesto cuya legitimidad filosófica fue establecida por Kant de una vez por todas. Pero en el tipo de trabajo que quiero discutir ahora hay algo más.

Podemos hacer una primera aproximación mediante el término que el proyecto Nettime utilizó en sus comienzos para definir sus ambiciones colectivas. Para los artistas, teóricos, mediactivistas y programadores que habitaron esa lista de correo (uno de los vectores importantes del net.art a finales de los noventa) se trataba de proponer una «crítica inmanente» de internet, esto es, de la infraestructura tecnocientífica que en aquel entonces estaba en construcción. La crítica inmanente debía llevarse a cabo en el interior de la propia red, utilizando sus lenguajes y herramientas tecnológicas y enfocando sobre sus objetos característicos, con el objetivo de influir o incluso directamente configurar su desarrollo, aunque sin rechazar las posibilidades de distribución fuera de este circuito.[2] Se bosqueja así un movimiento

2 Véase la introducción a la antología *ReadMe!*, Nueva York, Autonomedia, 1999. Uno de los mejores ejemplos de crítica inmanente es el proyecto *Name Space* de Paul Garrin (pp. 224-229), que buscaba reelaborar el DNS (*domain name system*) que constituye a la web como un espacio navegable.

en dos direcciones, que consiste en ocupar un campo con potencial de agitación social (la telemática) para después irradiar hacia fuera de ese dominio especializado con el propósito explícito de efectuar cambios en la disciplina artística (que se considera demasiado formalista y narcisista como para escapar de su propio círculo encantado), en la disciplina de la crítica cultural (considerada demasiado académica e historicista como para encarar las transformaciones en curso) e incluso en la «disciplina» —si se quiere llamar así— del activismo izquierdista (que se considera demasiado doctrinario e ideológico como para aferrar las oportunidades que brinda el presente).

Se pone en funcionamiento aquí un nuevo tropismo y un nuevo tipo de reflexividad que implica tanto a artistas como a teóricos y activistas en un tránsito más allá de los límites que tradicionalmente se asignan a su actividad, con la intención expresa de enfrentarse al desarrollo de una sociedad compleja. El término «tropismo» expresa el deseo o la necesidad de girarse hacia otra cosa, hacia un campo o disciplina exteriores; mientras que la noción de reflexividad indica ahora un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso. Este movimiento adelante y atrás, o más bien esta espiral transformadora, es el principio operativo de lo que llamaré *investigaciones extradisciplinares*.

El concepto se forjó en el intento de superar esa especie de doble impotencia que afecta a las prácticas significantes contemporáneas, en efecto una doble deriva exenta de las cualidades revolucionarias que buscaban los situacionistas. Pienso en primer lugar en la inflación de discursos interdisciplinares en los circuitos académico y cultural: un sistema combinatorio virtuoso que se limita a alimentar la maquinaria simbólica del capitalismo cognitivo, actuando como una especie de suplemento al movimiento financiero perpetuo (virtuosismo del que el organizador de eventos Hans-Ulrich Obrist se ha convertido en el incontestable especialista mundial). Y en segundo lugar pienso en el estado de indisciplina que surgió como un efecto indeseado de las revueltas antiautoritarias de los sesenta; indisciplina que consiste en que el sujeto se somete sencillamente a las solicitudes estéticas del

mercado (en el caso de los artistas en la vena neopop, la indisciplina significa repetir y remezclar interminablemente el flujo de imágenes comerciales prefabricadas). Aunque no son lo mismo, la interdisciplinariedad y la indisciplina se han convertido en las dos excusas más comunes para la neutralización de la investigación significante.[3] Pero no tenemos por qué seguir soportándolas.

La ambición extradisciplinar consiste en llevar a cabo investigaciones rigurosas en terrenos tan alejados del arte como son las finanzas, la biotecnología, la geografía, el urbanismo, la psiquiatría, el espectro electromagnético, etc., para impulsar en estos terrenos el «libre juego de las facultades» y la experimentación intersubjetiva que caracterizan al arte moderno y contemporáneo, pero también para tratar de identificar, dentro de esos mismos dominios, los usos espectaculares o instrumentales que con tanta frecuencia se hacen de las libertades sorpresivas y subversivas del juego estético, como hace el arquitecto Eyal Weizman de manera ejemplar cuando investiga la apropiación militar israelí y estadounidense de estrategias arquitectónicas cuya concepción original era subversiva. Weizman desafía a lo militar en su propio terreno con sus mapas de infraestructuras de seguridad en Israel; pero regresa con elementos nuevos para el examen crítico de lo que había sido su disciplina exclusiva.[4] Es en este complejo movimiento de ida y vuelta, que sin negar la existencia de diferentes disciplinas nunca permite dejarse atrapar por ninguna de ellas, donde debemos buscar un nuevo punto de partida para lo que se llamó *crítica institucional*.

3 Véase Brian Holmes, «L'extradisciplinaire», en Laurence Bossé y Hans Ulrich Obrist (eds. y curadores), *Traversées*, catálogo del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001.

4 Eyal Weizman, «Walking through Walls: Soldiers as Architects in the Israeli-Palestinian Conflict», *Radical Philosophy*, núm. 136, marzo-abril de 2006. Una nueva versión del artículo, revisada tras la invasión israelí de Líbano en el verano de 2007, forma parte de la publicación producida conjuntamente por la revista *Multitudes* y el proyecto *transform* (véase *infra*, nota 11); en castellano: «Caminar atravesando muros», en *transversal: extradisciplinaire*, enero de 2007, http://eipcp.net/transversal/0507/weizman/es.

Historias en el presente

Lo que ha quedado establecido, en retrospectiva, como «primera generación» de la crítica institucional incluye figuras como Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke y Marcel Broodthaers. Ellos examinaron el condicionamiento de su propia actividad por los marcos ideológico y económico del museo, con el propósito de escapar de dicho condicionamiento. Tenían una intensa relación con las revueltas antiinstitucionales de los años sesenta y setenta, así como con las potentes críticas filosóficas que las acompañaron.[5] Quizá la mejor manera de entender por qué limitaron su enfoque al museo y al sistema del arte sea asumir que lo hicieron no para afirmarlos como un límite autoasignado a su práctica ni como fetichización del medio institucional, sino más bien como parte de una práctica materialista lúcidamente consciente de su contexto aunque con intenciones transformadoras que lo excedían. Para poder observar adónde conduce esta historia, empero, tenemos que mirar hacia el escritor más importante en lo que se refiere a esta cuestión, Benjamin Buchloh, y ver cómo enmarca el surgimiento de la crítica institucional.

En un texto titulado «El arte conceptual de 1962 a 1969» Buchloh cita dos proposiciones clave de Lawrence Weiner. La primera es *A Square Removed from a Rug in Use* [Un cuadrado recortado de una alfombra en uso], la segunda, *A 36′ x 36′ Removal to the Lathing of Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* [Un recorte de 36 x 36 pulgadas sobre el enlucido o el yeso de la pared], las dos de 1968. Se trata en ambas de tomar la forma más autorreferencial y tautológica posible —el cuadrado, cada uno de cuyos lados repite y reitera los otros— e insertarla en un entorno marcado por los determinismos del mundo social. Como Buchloh escribe, dado que «su respeto por la geometría clásica como elemento formal definitorio les impide romper estructural y morfológicamente con las tradiciones formales, ambas intervenciones se

5 Véase Stefan Nowotny, «Anticanonización. El saber diferencial de la crítica institucional», *transversal: do you remember institutional critique?*, enero de 2006, http://eipcp.net/transversal/0106/nowotny/es.

inscriben en las superficies de soporte típicas de la institución y/o del hogar de las que esas tradiciones siempre renegaron [...]. Por un lado, ponen en entredicho la idea generalizada de que la obra de arte debería ubicarse exclusivamente en una localización «especializada» o «cualificada» [...]. Por el otro, ninguna de estas dos superficies es independiente de su localización institucional; la inscripción física en cada superficie particular genera inevitablemente interpretaciones contextuales que dependen de las convenciones institucionales [...]».[6]

Las proposiciones de Weiner son claramente una versión de crítica inmanente que opera *vis-à-vis* las estructuras discursivas y materiales de las instituciones artísticas; pero son descritas por Buchloh como una pura deducción lógica de las premisas minimalistas y conceptuales. Prefiguran con la misma claridad el activismo simbólico apasionado de las obras de «anarquitectura» de Gordon Matta-Clark que, como *Splitting* (1973) o *Window Blow-Out* (1976), confrontaban el espacio galerístico con las desigualdades urbanas y la discriminación racial. Desde ese punto de partida, una historia de la crítica institucional artística podría haber conducido hacia las formas contemporáneas de activismo e investigación tecnopolítica, por vía de la movilización artística que tuvo lugar en torno a la epidemia del SIDA a finales de los ochenta. Pero las versiones más extendidas de la historia cultural de los sesenta y setenta nunca adoptaron ese giro. De acuerdo con el subtítulo del famoso texto de Buchloh, el movimiento teleológico del arte tardomoderno en los años setenta llevaba «de la estética de la administración a la crítica de las instituciones». Y esto significaba mantener una visión estrictamente francfortiana del museo como institución ilustrada idealizada, dañada tanto por el Estado burocrático como por el espectáculo mercantil.

Pero se pueden escribir otras historias. Lo que está en juego es la tensión irresoluble entre el deseo de convertir la «célula» especializada (así es como Brian O'Doherty llamó al

---

6 Benjamin H. D. Buchloh, «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», trad. de Carolina del Olmo y César Rendueles, en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 192.

espacio de presentación del arte moderno) en un potencial de conocimiento vivo que pudiera alcanzar el mundo exterior, y la conciencia de que, por contra, este espacio estético especializado es una trampa instituida como un tipo de cercamiento. Esa tensión dio lugar a las incisivas intervenciones de Michael Asher, las denuncias a martillazos de Hans Haacke, los desplazamientos paradójicos de Robert Smithson o el humor melancólico y la fantasía poética de Marcel Broodthaers, cuyo impulso oculto fue su compromiso juvenil con el surrealismo revolucionario. Lo importante es evitar reducir la diversidad y complejidad de este espectro de artistas quienes, por lo demás, nunca constituyeron un movimiento. Pero también es cierto que parte del reduccionismo proviene del enfoque obsesivo sobre el museo, sea en forma de lamento por esta reliquia moribunda de la «esfera pública burguesa», sea mediante el discurso fetichizador de la *site specificity* (la intervención sobre la especificidad del lugar). Estas dos trampas parecen haber estado esperando al discurso sobre la crítica institucional, cuando surgió en Estados Unidos entre finales de los ochenta y comienzos de los noventa.

Era el periodo de la llamada «segunda generación» de la crítica institucional. Entre los nombres habitualmente citados se encuentran Renée Green, Christian Phillipp Müller, Fred Wilson y Andrea Fraser, artistas que prosiguieron la exploración sistemática de la representación museológica, examinando sus conexiones con el poder económico y sus raíces epistemológicas que se hunden en una ciencia colonial que trata al Otro como objeto a exhibir en una vitrina. Pero a este tipo clásico de crítica añadieron un «giro subjetivo», inimaginable sin la influencia del feminismo y la historiografía postcolonial, que les permitió tratar la manera en que las jerarquías externas de poder adoptaban la forma de ambivalencias dentro del sujeto, promoviendo una sensibilidad íntima a la coexistencia de múltiples modos y vectores de representación. Se da en este punto una convincente negociación entre el análisis especializado del discurso y una incardinada experimentación con el sensorium humano. Sin embargo, se resolvía en forma de metarreflexiones sobre los límites de las prácticas mismas (en la mayoría de los casos, imitando los dispositivos museísticos o mediante performances en vídeo a partir de un guión) escenificadas en el

seno de instituciones cada vez más descaradamente empresariales, hasta el punto de que se hizo crecientemente difícil mantener las investigaciones críticas al resguardo de sus propias acusaciones y de sus devastadoras conclusiones.

Esta situación en la que un proceso crítico acaba por tomarse a sí mismo como único objeto, condujo recientemente a Andrea Fraser a considerar la institución artística como el marco insuperable que todo lo define y que se sostiene mediante la interiorización de la crítica a él dirigido.[7] La mezcla del análisis determinista de Bourdieu sobre la clausura de los campos socioprofesionales con una confusión entre la jaula weberiana y el deseo foucaultiano de «alejarse de uno mismo» se internaliza en un tipo de gubernamentalización del fracaso que impide al sujeto hacer otra cosa que no sea contemplar su propia prisión psíquica, si bien compensada con algunos lujos estéticos.[8] Por desgracia, todo ello añade bien poco a la afirmación paradójicamente lúcida que Broodthaers resumió en una sóla página en 1975.[9] Para él, la única alternativa a una conciencia culpable parece ser la ceguera: ¡vaya solución! Y sin embargo, es la que Fraser elije en su intento de «defender la institución que potencialmente permite la institucionalización de la autocrítica vanguardista: la institución de la crítica».

---

7 «Al igual que el arte no puede existir fuera del campo artístico, tampoco nosotras podemos existir fuera del campo del arte, al menos no como artistas, críticos, curadoras, etcétera. Y lo que hacemos fuera del campo, en la medida en que permanece fuera, no puede tener efecto alguno sobre él. De manera que, si no hay un afuera para nosotras, ello no se debe a que la institución esté herméticamente cerrada o porque exista como un aparato del "mundo totalmente administrado" o porque haya crecido hasta ser omniabarcadora en su tamaño y alcance. Se debe a que la institución está en nuestro interior, y de nosotras mismas no podemos salir». Andrea Fraser, «From the Critique of Institutions to the Institution of Critique», en John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zúrich, 2006.

8 Gerald Raunig, «Prácticas instituyentes. Huir, instituir, transformar», *transversal: do you remember institutional critique?*, *op. cit.*, http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es.

9 Marcel Broodthaers, «To be bien pensant […] or not to be. To be blind» (1975), *October*, núm. 42, *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, invierno de 1987.

Sin ningún tipo de relación antagonista o ni siquiera agonística con el *status quo*, sin ningún afán de cambiarlo, lo que se acaba por defender consiste en poco más que en una variación masoquista de la autoservicial «teoría institucional del arte» promovida por Danto, Dickie y sus seguidores (una teoría del reconocimiento recíproco entre miembros de un grupo de afines —lo que se llama equívocamente un «mundo»— reunidos por su culto al objeto artístico). Se cierra así el bucle, y lo que en el arte de los años sesenta y setenta había sido una corriente transformadora compleja, inquisitiva y a gran escala, parece llegar a una vía muerta con determinadas consecuencias institucionales: complacencia, inmovilidad, pérdida de autonomía, capitulación frente a distintas formas de instrumentalización...

Cambio de fase

Por lógica que parezca esta vía muerta, se extiende el deseo y la necesidad de llegar más allá. Nuestra primera labor es redefinir los modos, los medios y los objetivos de una posible tercera fase de la crítica institucional. La noción de *transversalidad*, tal y como fue elaborada por algunos practicantes del análisis institucional, nos ayuda a teorizar los agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares.[10] Si se definen como arte los proyectos

10 Félix Guattari, *Psychanalyse et transversalité: essais d'analyse institutionnelle* (1972), París, La Découverte, 2003 [para una recensión en castellano, véase el capítulo «El análisis institucional», en el prólogo de Marta Malo de Molina a su edición de textos *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004; reimpreso en *transversal: prácticas instituyentes*, agosto de 2004 (http://eipcp.net/transversal/0707/malo/es); así como también: Félix Guattari *et al.*, *La intervención institucional*, México, Folios, 1981, y Juan C. Ortigosa (ed.), *El análisis institucional. Por un cambio de las instituciones*, Madrid, Abierto Ediciones, 1977, con textos de Guattari entre otros (N. del T.)].

que de ahí resultan, dicha denominación no carece de ambigüedades, ya que se basan en una circulación entre disciplinas que con frecuencia incorporan una verdadera reserva crítica de posiciones marginales o contraculturales —movimientos sociales, asociaciones políticas, okupas o centros sociales, universidades o cátedras autónomas— que no pueden reducirse a una institucionalidad omniabarcante.

Estos proyectos tienden a ser colectivos, incluso cuando tienden a sortear, operando en redes, las dificultades que entraña el colectivismo. Sus inventores, que han crecido en el universo del capitalismo cognitivo, se ven lanzados de forma natural dentro de funciones sociales complejas que aferran en todos sus aspectos técnicos, totalmente conscientes de que la naturaleza secundaria del mundo se ve actualmente modelada por formas organizacionales tecnológicas. En casi todos los casos, es su compromiso político lo que les hace desear proseguir sus precisas investigaciones más allá de los límites de una disciplina artística o académica. Pero sus procesos analíticos son al mismo tiempo expresivos, y para ellos toda máquina compleja está inundada de afecto y subjetividad. Cuando estos aspectos subjetivos y analíticos se entremezclan en los nuevos contextos productivos y políticos del trabajo comunicacional (y no sólo en metarreflexiones escenificadas únicamente para el museo) podríamos hablar de una «tercera fase» de la crítica institucional, o mejor aún, de un «cambio de fase» en la esfera pública que antes conocíamos, un cambio que ha transformado extensamente los contextos y modos de la producción cultural e intelectual en el siglo XXI.

El monográfico de la revista *Multitudes*, coeditado con *transform* y que fue publicado a su vez en varios idiomas en la revista web *transversal*, ofrece algunos ejemplos de este planteamiento.[11] Su propósito es esbozar un campo de problemas y llamar la atención sobre un tipo de práctica exploratoria que, sin ser nueva, surge cada vez con más urgencia.

11 Véase *Multitudes*, núm. 28, *L'extradisciplinaire: critique des institutions artistiques*, primavera de 2007; y *transversal: extradisciplinaire*, mayo de 2007, http://eipcp.net/transversal/0507.

Antes que ofrecer una receta curatorial, lo que queremos es arrojar nueva luz sobre los viejos problemas de clausura de las disciplinas especializadas, sobre la parálisis intelectual y afectiva y la alienación de cualquier capacidad de establecer procesos democráticos de toma de decisiones que dicha clausura provoca, especialmente en una sociedad tecnológica, altamente compleja. Las formas de expresión, intervención pública y reflexividad crítica que se han desarrollado en respuesta a tales condiciones se pueden caracterizar como *extradisciplinares*, pero sin fetichizar la palabra a expensas del horizonte al que busca apuntar.

Al tomar en consideración este trabajo, y en particular los artículos que tratan asuntos tecnopolíticos, probablemente habrá quien se pregunte si no hubiera sido interesante evocar el nombre de Bruno Latour. Su ambición es la de «hacer las cosas públicas», o para ser más precisos, elucidar los encuentros específicos entre objetos técnicos complejos y procesos concretos de toma de decisiones (sean *de jure* o *de facto* políticos). Para ello, afirma, se debe proceder mediante «pruebas» establecidas de la manera más rigurosa posible, pero al mismo tiempo de forma necesariamente «desordenada», como son las propias cosas del mundo.[12]

Tengo para mí que hay algo definitivamente interesante en la máquina probadora de Latour (aun cuando tiende, inconfundiblemente, al productivismo académico de la «interdisciplinariedad»). La preocupación por cómo se modelan las cosas en el presente y el deseo de interferir constructivamente en los procesos y decisiones que las modelan caracterizan a quienes ya no sueñan con un afuera absoluto ni con el año cero de una revolución total. Sin embargo, basta tomar en consideración a los artistas invitados a nuestro número de *Multitudes* para observar las diferencias con Latour. Por mucho que uno lo intente, el oleoducto Baku-Tiblisi-Ceyhan de 1.750 kilómetros no puede reducirse a una «prueba» de nada, si bien Ursula Biemann ha logrado comprimirlo hasta constituir una de las diez secciones de sus

---

12 Véase Bruno Latour y Peter Weibel (eds.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe, ZKM, 2005.

Archivos del Mar Negro.[13] Atravesando Azerbayán, Georgia y Turquía antes de desembocar en el Mediterráneo, el oleoducto constituye el objeto de decisiones políticas aun cuando sobrepasa tanto la razón como la imaginación, implicando al planeta entero en la incertidumbre geopolítica y ecológica del presente.

De forma similar, los corredores paneuropeos de transporte y comunicación que atraviesan la antigua Yugoslavia, Grecia y Turquía, filmados por quienes participaban en el grupo Timescape iniciado por Angela Melitopoulos, son el resultado de uno de los procesos de planeamiento infraestructural más complejos de nuestra época llevado a cabo a nivel transnacional y transcontinental. Pero estos proyectos económicos, diseñados con precisión, son al mismo tiempo inextricables respecto de la memoria de sus precedentes históricos, y conducen hoy en día, inmediatamente, a una multiplicidad de usos, entre los que se cuenta también la autoorganización de protestas masivas que resisten conscientemente a la pretensión de manipular la vida cotidiana mediante procesos de planeamiento. Los seres humanos no tienen por qué desear ser la «prueba» viviente de una tesis económica ejecutada de arriba abajo con instrumentos sofisticados, incluso instrumentos mediáticos para distorsionar sus propias imágenes y afectos. La enseña insistentemente portada por una activista anónima, blandida frente a las cámaras de televisión durante las manifestaciones contra la cumbre de la Unión Europea en Tesalónica en 2003, lo dice todo: CUALQUIER SEMEJANZA CON PERSONAS O ACONTECIMIENTOS REALES ES ININTENCIONADA.[14]

---

13 La videoinstalación *Black See Files* de Ursula Biemann, realizada en el contexto del proyecto *Transcultural Geographies*, ha sido expuesta con el resto de los trabajos de este proyecto en el KunstWerke (WK) de Berlín en 2005-2006, y posteriormente en la Fundació Tàpies de Barcelona en 2007 (http://www.fundaciotapies.org/site/article.php3?id_article=5048&var_recherche=zona+b). Véase el catálogo *B Zone: Becoming Europe and Beyond*, Anselm Frank (ed. y curador), Berlín, KW/Actar, 2005, así como el sitio de Biemann: http://geobodies.org.

14 «*Any similarity to actual persons or events is unintentional*». La vídeoinstalación *Corridor X* de Angela Melitopoulos, así como el trabajo de otros miembros de Timescapes, ha sido expuesto y publicado en *B Zone*, citado *supra*, en la nota anterior. Véase también el sitio web de Angela Melitopoulos: [así como su texto «Timescapes: la lógica de la frase», en *transversal: el lenguaje de las cosas*, enero de 2007, http://eipcp.net/transversal/0107/melitopoulos/es].

La historia del arte ha emergido en el presente, y la crítica de las condiciones de representación se ha desbordado hacia las calles. Pero en ese mismo movimiento, las calles han tomado su lugar en nuestras críticas. En los ensayos filosóficos que hemos incluido en nuestro proyecto de publicación, *institución* y *constitución* siempre riman con *destitución*. El enfoque específico sobre las prácticas artísticas extradisciplinares no significa que hayamos olvidado la política radical, ni mucho menos. Hoy más que nunca, toda investigación constructiva tiene que enseñar una nueva resistencia.

Agradezco a Gerald Raunig y Stefan Nowotny su colaboración en este texto y en el proyecto de publicación Multitudes/transversal.

12. *Hacia nuevas creaciones políticas. Movimientos, instituciones, nueva militancia*[1]

Raúl Sánchez Cedillo
(Universidad Nómada)

UN CONJUNTO DE SÍNTOMAS RECURRENTES nos obliga, de nuevo, a imaginar, recordar, proyectar y construir instituciones. Las fechas que señalan los acontecimientos pueden servirnos de brújula para entender el carácter de necesidad que presenta la cuestión de la creación institucional, en particular en el espacio político europeo: el 1 de enero de 1994, cuando el EZLN se levantó en armas contra el gobierno mexicano y contra el poder neoliberal en el mundo. Son ya más de 13 años los que han pasado desde aquel acontecimiento decisivo para la salida de los que Félix Guattari denominara «años de invierno». Más cercanas en el tiempo están las jornadas de Génova, los 20-22 de julio de 2001, que sin duda marcaron un punto de inflexión en la capacidad de creación política del llamado movimiento de movimientos. La declaración de guerra al movimiento por parte del G8 (vía el gobierno Berlusconi) y, en el mismo año, la instalación del régimen de guerra global tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, pusieron punto y final al espacio político democrático que el movimiento global estaba construyendo y que tuvo en Seattle, el 30 de noviembre de 1999, su acontecimiento fundador. Como sabemos, el movimiento contra la guerra en Iraq fue calificado por el *New York Times*, como la «segunda

[1] Este texto ha sido elaborado en el ámbito de la Universidad Nómada (http://www.universidadnomada.net) y su contenido se ha expandido posteriormente en el monográfico que este colectivo ha editado en colaboración con transform, *transversal: instituciones monstruo*, mayo de 2008 (http://eipcp.net/transversal/0508).

potencia mundial», pero esta vez se trataba de la potencia de la opinión pública, de un nuevo polo de influencia en las «democracias de opinión», es decir, de una potencia domesticada, neutralizada. Han pasado seis años desde entonces, y el espacio político *in nuce* que prefiguraban los movimientos, y que hasta ahora tan sólo experiencias como el *Euromayday* han conseguido mantener abierto, parece cerrarse a pasos agigantados, sobre todo desde que, paradójicamente, el rechazo del TCE por parte de las y los votantes en Francia y Holanda reforzase el carácter no democrático, puramente confederal e intergubernamental, de la construcción europea, Sarkozy *docet*.

Así, pues, impotencia política, debilidad organizativa y disipación de la subjetividad o, dicho de otra manera, crisis de la producción de subjetividad, de su consistencia y de su autoorganización. Tales parecen ser los rasgos centrales de la crisis de la forma movimiento en el territorio europeo, lo que se traduce en buena medida en su incapacidad, en primer lugar, para construir batallas locales y regionales que expresen relaciones de fuerza, en particular en el terreno de la precarización de la renta y de los derechos sociales, y en términos generales en la lucha contra una *governance* íntimanente ligada a la movilización general productiva, al *workfare* y al *warfare* que informa hoy las «políticas sociales» y las relaciones laborales en el continente cuyo centro de gravedad es la Unión europea. Éste es el drama de las expresiones políticas que ven en la experiencia de la *precariedad* un foco de subjetivación política general y un terreno de reinvención de la lucha de clases adecuada a la hegemonía de lo que se ha venido denominando «capitalismo cognitivo». Pero en segundo lugar se traduce en el empobrecimiento tendencial de la creación política y de sus dimensiones de enunciación (discursiva-significante, poética, tecnomaquínica, institucional). No creo que suponga una exageración la siguiente afirmación: las promesas y los primeros ensayos de *fauve renouveau* han cedido el protagonismo, hasta nueva orden, al sentido común populista y conformista, así como a su opuesto simétrico, el sectarismo ideológico presa del delirio de binarización total, rasgos ambos de una vieja política de la «resistencia» y de las «amplias alianzas», vieja ferralla de la época del socialismo como (poder de) gestión alternativa de la relación de capital. Un corte transversal de las distintas «familias» o

polaridades que compusieron el «movimiento de movimientos» en Europa puede confirmarnos, con extraordinarias excepciones, esta situación difícil de confesar y de plantear como problema público.

Con arreglo a este breve apunte de «coyuntura», ¿qué utilidad, o qué fuerza heurística puede ofrecernos la temática de las instituciones, de su creación y/o destitución? No poca, sobre todo si somos capaces de circunscribir problemas concretos en situaciones concretas y actuales, al mismo tiempo que enmarcamos y contextualizamos el inmenso acervo de la crítica y de la teoría de las instituciones en la coyuntura presente, marcada por la neutralización de la potencia constituyente de los movimientos de lucha, y en un medio en el que la vida es tan política como productiva, de tal suerte que sólo formalmente podemos establecer distinciones entre la politización de la existencia de individuos y colectivos y las matrices de nueva potencia productiva (fuera de y/o contra el valor-medida), o bien, desde el punto de vista de la capacidad de captura y control de las singularidades cooperantes, las tecnologías y dispositivos del biopoder en red sólo pueden determinar secuencias de valor económico con arreglo a una relación social entre sujetos, entre individuos creativos, capaces de afectarse unos a otros, de ejercer un poder (y por ende una modificación de su actitud) de unos sobre otros, con arreglo a relaciones móviles y dentro de una abertura espacio temporal, la del mercado generalizado de las formas de vida, que es también la dimensión, decisiva, del *proyecto*, en el que todas las competencias del sujeto deben concatenarse para realizar, en la finitud del espacio y del tiempo, los objetivos de autovalorización de sí mismo. En este sentido, la forma individuo resulta tan esencial para esta ontología neoliberal de la producción y del gobierno como su riqueza de relaciones, interacciones, experiencias, etc. Cabe plantear la hipótesis de que, para este individuo productivo, el régimen de guerra en tanto que elemento de su mundo de la vida funciona, dentro de determinados parámetros de estabilidad de su vida, como un cúmulo de riesgos e incertidumbres, de déficit de información, de miedo y esperanza, ciertamente, pero también como un acicate para su rendimiento en la red de la movilización total productiva, como una constante confirmación de la finitud y la fragilidad de su proyecto de sí mismo.

Se torna necesaria, pues, una selección activa de las herramientas y experiencias disponibles. Hagamos un esfuerzo por orientarnos. Comenzando por el acotamiento mismo de la noción de «institución». Considero que la temática de las instituciones presenta una actualidad extraordinaria en su relación con el problema de los contrapoderes sociales (y por ende políticos) o, dicho de otra manera, con el proyecto de una red de contrapoderes capaz de soportar una dinámica, discontinua e impredecible, de éxodo constituyente del dispositivo complejo capitalismo-*governance*-guerra. ¿Qué implica esta selección activa? En gran medida, y como ya ha sido señalado, un desplazamiento radical con respecto a los contenidos y objetos de anteriores periodos, contextos y proyectos de la crítica de las instituciones y de la imaginación de un nuevo mundo de instituciones de la libertad. Resulta evidente que, fuera de las condiciones de contextualización y situación que hemos citado más arriba, corremos el riesgo de sacarnos de la chistera un nuevo ámbito, separado y aislado de los problemas de conflicto, organización, producción de subjetividad y contrapoder de los nuevos movimientos. Corremos el riesgo así de hacer de la necesidad virtud, cubriendo con un referente genérico, el de «las instituciones», el vacío que las prácticas críticas aborrecen o adoran religiosamente, así como la sólida neutralización del espacio político que estamos viviendo en territorio europeo. Un «huevo de Colón», banalidad y fuente de distracción, una «salida institucional».

Instituciones, *da capo*

Pero volvamos al vocablo. Partamos de la *institutio* y del *instituere*, y de su extrema problematicidad. *Institutio* nos remite a una *fundación* y a un plan, un proyecto, un designio fundamentado, mientras que *instituere* es un preparar, disponer, establecer, pero también un organizar algo ya existente, y un formar e instruir. Demasiado genérico, sin duda, pero al mismo tiempo interesante para acometer la cuestión bajo un prisma productivo. El motivo: salir del bloqueo epistémico y

de la imaginación política que se determina con la «cuestión de las instituciones», atribuyendo ésta a referentes (o acaso imágenes o iconos) tan pesados como los aparatos del Estado, instituciones como escuela, cárcel, hospital, partidos políticos, museos, etc., y otros equipamiento públicos. Así podemos salir, por un rato al menos, al aire libre del *instituere* y de lo *instituyente*.

En un breve artículo, vinculado a su trabajo sobre la obra de David Hume, «Instintos e instituciones»,[2] Gilles Deleuze ofrece unas consideraciones sencillas y desnudas sobre la dimensión creativa, positiva y afirmativa de la creación de instituciones, en contraposición a la ley, a la violencia de la norma. Para Deleuze la institución comparte con el instinto la búsqueda de la satisfacción de tendencias y necesidades, pero se diferencia del instinto en la medida en que constituye un *sistema organizado de medios* de satisfacción,[3] un medio institucional que determina a priori modalidades sociales de conducción de la experiencia individual. Las instituciones son, a diferencia de las leyes, las principales estructuras de invención de lo social, de un hacer afirmativo y no limitativo y exclusivo:

> No hay tendencias sociales, sino tan sólo medios sociales de satisfacer las tendencias, medios que son originales porque son sociales. Toda institución impone a nuestro cuerpo, incluso en sus estructuras involuntarias, una serie de modelos, y da a nuestra inteligencia un saber, una posibilidad de previsión así como de proyecto. Llegamos así a la siguiente conclusión: el hombre no tiene instintos, hace instituciones.[4]

Despejamos así el campo de una fijación exclusiva del objeto «institución» en sus acepciones caras a otras coyunturas del pensamiento y de las prácticas críticas, desde la dialéctica de lo inauténtico y de la esencia alienada que informa, todavía hoy, los enfoques situacionistas o neosituacionistas,

---

2 «Instincts et institutions», *L'île déserte et d'autres textes*, París, Minuit, pp. 24-27.

3 *Ibidem*, p. 25.

4 *Ibidem*, p. 27.

pero también la crítica institucional en los medios del arte y del *artivismo*, al análisis de las instituciones disciplinarias y de su diagrama de poder y resistencias (manicomio, hospital, cárcel, escuela) vinculado al periodo aparentemente más político de la obra y de la actividad pública de Michel Foucault. Hasta el punto de que discurso sobre la «institución» y «crítica de las instituciones» son, bajo tales parámetros, apenas distinguibles, resultando el añadido de la «crítica» un mero pleonasmo.[5]

Pero sabemos que hay «otros» Foucault. La obra tardía foucaultiana, pronunciada y vivida en buena parte en territorio norteamericano (Estados Unidos y Canadá), nos ofrece apuntes llenos de inspiración, también en lo relativo a la creación institucional. El surgimiento de la temática de las técnicas de sí y de su relación con la gubernamentalidad, con las tecnologías de gobierno de las poblaciones, es inseparable en Foucault de su experiencia y de su relación con las minorías de deseo y con sus expresiones políticas y académicas desde finales de la década de 1970 hasta su muerte.

> Desde el siglo XIX, las grandes instituciones políticas y los grandes partidos políticos han confiscado el proceso de la creación política; quiero decir con ello que intentaron dar a la creación política la forma de un programa político para hacerse con el poder. Pienso que hay que preservar cuanto

---

5 Por desgracia, no somos situacionistas: no esperamos el derrumbe de la simulación espectacular del arte ni del capitalismo (contemporáneos), ni siquiera bajo los efectos aceleradores de la acción de una vanguardia esclarecida. Tampoco pensamos exactamente que en la extrema inversión y alienación de las potencias humanas, que en la teología del arte se expresa, yazca, como telos resolutivo, la plena reapropiación de esas potencias que, al parecer, tendría que pasar por una destrucción incendiaria de toda positividad de valor, sensibilidad o de afecto. Lo cierto es que el mercado y sus instituciones esperan con impaciencia la aparición de nuevas levas de estas vanguardias, y saben aguardar con paciencia a que el ardor y la acidez del producto joven reposen y curen hasta que un buen caldo pueda servirse en los catálogos de nutrientes desafíos de la apropiación capitalista de la potencia común. La falsa y afectada crueldad del vengador situacionista ha quedado incorporada desde hace mucho tiempo en el catálogo de los gestos inútiles, para la política, y curiosos, para el mercado de las personalidades.

> fue producido en la década de 1960 y a principios de la de 1970. Una de las cosas que hay que preservar, a mi modo de ver, es la existencia, fuera de los partidos políticos, y fuera del programa normal y ordinario, de una cierta forma de innovación política, de creación política y de experimentación política. [...] Aquellos movimientos sociales han transformado verdaderamente nuestras vidas, nuestra mentalidad y nuestras actitudes, *así como* las actitudes y la mentalidad de otras personas —personas que no pertenecían a esos movimientos.[6]

Resulta interesante poner en relación estas observaciones de Foucault con los resultados de su trabajo de investigación durante la segunda mitad de la década de 1970, dominado por la cuestión del gobierno de las poblaciones y de sus paradojas y alternativas (y es aquí donde reposa sólidamente la categoría de «biopolítica»).[7] El estudio del neoliberalismo contemporáneo, tanto en su versión centroeuropea (el ordoliberalismo alemán de Röpke, Eucke, Böhm, que acuñaría la «economía social de mercado» aún en boga) como en su versión estadounidense (la Escuela de Chicago de Friedman y George Stigler) permite a Foucault descubrir una práctica de autolimitación del gobierno, una crítica de la razón de Estado interna a la problemática misma de la «gubernamentalidad». La condición de esta autolimitación es la determinación de un referente absoluto: la «sociedad» en la que se insertan las poblaciones. Y en la sociedad se descubren dinámicas de autoorganización, procesos autónomos respecto a la intervención del gobierno, hasta el punto de que el excesivo intervencionismo de éste, la profusión y proliferación de intervenciones legislativas innecesarias contribuye al fracaso de los objetivos mismos que sostienen la problemática de la gubernamentalidad:

---

6 «Michel Foucault, an Interview: Sex, Power and the Politics of Identity», entrevista con B. Gallagher y A. Wilson, Toronto, junio de 1982, recogida en *Dits et écrits II, 1976*-1988, París, Gallimard, 2001, pp. 15-65.

7 Michel Foucault, *La naissance de la biopolitique*, París, Gallimard, 2004; *Sécurité, territoire, population*, París, Gallimard, 2004. Un estudio exhaustivo de estos cursos foucaultianos se encuentra en Maurizio Lazzarato, *Por una política menor*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.

> Un gobierno omnipresente, un gobierno al que nada se sustrae, un gobierno que obedece a las reglas del derecho y un gobierno que, sin embargo, respeta la especificidad de la economía, será un gobierno que gestionará la sociedad civil, que gestionará la nación, que gestionará lo social.
>
> Así, pues, el *homo oeconomicus* y la sociedad civil son dos elementos indisociables. El *homo oeconomicus* es, si se quiere, el punto abstracto, ideal y puramente económico que puebla la realidad densa, plena y compleja de la sociedad civil. O incluso: la sociedad civil es el conjunto concreto en cuyo interior es preciso, para poder gestionarlos convenientemente, situar los puntos ideales que constituyen los hombres económicos.[8]

La «economía» es, de esta suerte, el dominio de autenticidad de este *homo oeconomicus*, y en esa misma medida el mercado es el *medium* que estructura las interacciones de los individuos que componen la esfera, autónoma, dotada de sus propias reglas, sólo controlable, optimizable, compatibilizable con sus objetivos, pero no determinable, constituible, por parte de las técnicas de gobierno. A este respecto escribe Foucault:

> El mercado fue presentado como, por una parte, algo que obedecía y debía obedecer a mecanismos «naturales», es decir, a mecanismos espontáneos, aunque no seamos capaces de aferrarlos en su complejidad, pero espontáneos, hasta tal punto que si se intentara modificarlos, tan sólo se conseguiría alterarlos y desnaturalizarlos. Por otra parte, —y en este segundo sentido el mercado se torna en un lugar de verdad—, no sólo permite la aparición de los mecanismos naturales, sino que esos mecanismos naturales, cuando se da rienda suelta a su libre juego, permiten la formación de un determinado precio que Boisguilbert llamará precio «natural», que los fisiócratas llamarán «buen precio», y que más tarde será denominado «precio natural».[9]

8 Michel Foucault, *La naissance de la biopolitique*, *op. cit.*, p. 300.

9 *Ibidem*, p. 33.

Sin embargo, no sólo en la «economía» y en el mercado, tal y como son concebidos en las doctrinas liberales y neoliberales, (es decir, como un ámbito autónomo y un lugar de verdad del individuo y de la razón última de la sociedad, así como un fundamento de la autolimitación y mesura del «excesivo gobierno»), encontramos la descripción de un mecanismo no directamente gubernamental de regulación de la cooperación entre los sujetos. En efecto, el *Tratado teológico-político* de Baruch Spinoza se esfuerza en comprender el papel de la religión en el Estado bíblico de los hebreos en tanto que política de la relación imaginaria entre los sujetos, así como de cada sujeto con la transcendencia imaginaria (la imaginación de su propia finitud en el mundo y el miedo y la esperanza que a ésta acompañan) o, dicho de otra manera, de los *conatus* singulares (*conatus* que es, para Spinoza, deseo, *cupiditas*, en el caso de los seres humanos) de la población «ignorante» entre sí y con respecto a la *potestas*, al poder político constituido. El interés que nos ofrece el punto de vista de Spinoza consiste en descubrir una modalidad de gubernamentalidad religiosa que opera con sujetos activos de deseo e imaginación que construyen las modalidades de su cooperación productiva, la extensión e intensidad de su composición en un cuerpo común, en una *civitas*. El objetivo de Spinoza es una política encaminada a evitar la guerra y a conservar la paz y la concordia, esto es, la obediencia a las leyes y la práctica de una *pietas* civil basada en la conciencia de una *potentia/potestas* divina y de sus mandamientos imperativos, que se traducen en las normas de un comportamiento social tendencialmente óptimo. Vemos así que, mientras el ordoliberalismo alemán y el neoliberalismo de la Escuela de Chicago ponen la dominación de lo social por lo económico con arreglo a una antropología de un individuo autónomo tan deseante como posesivo, tan cooperativo en lo social como autocentrado en la forma de su proyecto como determinación auténtica de su libertad, en el *Tratado teológico-político* Spinoza descubre, en las funciones de la religión judía en el Estado de los hebreos, un mecanismo de gobierno y de obediencia activa de los sujetos a partir de una mediación religiosa de la cooperación social, basada en el «gobierno de los corazones», en la producción de una «acción anímica interna» como fuente sólida de la obediencia, frente al miedo exterior de la violencia del *imperium* y la esperanza en su

benevolencia. Sin embargo, como sabemos, en esta teoría del contrato spinoziana, el «derecho natural» de cada individuo, esto es, su propio *conatus* como tendencia a la conservación y aumento de su propia potencia, nunca desaparece, de ahí que no haya contrato estable ni insoluble, ni pueda evitarse la crisis continua de la relación de obediencia y cooperación entre los sujetos. Es más, encontramos en Spinoza el reconocimiento del «rechazo del trabajo» y de la búsqueda del placer como tendencias espontáneas del individuo que opera con arreglo a su propio *conatus*, en tanto que amenaza constante para la conservación de la sociedad, de la *potestas* que gobierna a los «ignorantes». La institución religiosa debe dominar la tendencia irreprimible de tales *conatus*:

> La razón y la experiencia enseñan con toda claridad que la conservación del Estado depende principalmente de la fidelidad de los súbditos y de su virtud y constancia de ánimo en cumplir las órdenes estatales. Cómo, sin embargo, haya que guiarlos para que mantengan constantemente su fidelidad y su virtud, no es tan fácil verlo. Porque todos, tanto los que gobiernan como los gobernados, son hombres, que rehuyen el trabajo y propenden al placer.[10]

Ahora bien, esa obediencia no es, en el funcionamiento de la institución religiosa, una constricción externa, una manifestación amenazante de una *potestas* humana y política, sino un efecto de subjetivación, de deseo y de imaginación, que modifica el *conatus* del individuo, esto es, transforma literalmente a éste:

> […] la obediencia no se refiere tanto a la acción externa, cuanto a la acción anímica interna. De ahí que quien está más sometido a otro, es quien decide con toda su alma obedecerle en todos sus preceptos; y por lo mismo, quien tiene la máxima autoridad, es aquel que reina sobre los corazones de los súbditos.

10 Baruch Spinoza, *Tratado teológico-político*, cap. XVII, Madrid, Alianza, 1986, p. 353 [p. 203 de la edición Gebhardt].

Instituciones y movimiento. La «gran táctica»

Regresemos ahora al tratamiento de nuestros propios problemas contemporáneos. Y planteémonos la siguiente pregunta: ¿en qué medida puede contribuir un proceso de institucionalización a un desplazamiento positivo del espacio político neutralizado? Dicho de otra manera: ¿un reconocimiento y un trabajo específico sobre la cuestión de la creación de instituciones puede ser un factor relevante en el acrecentamiento de las potencias de conflicto contra el régimen del capitalismo cognitivo y contra el régimen de guerra/excepción que informa en gran medida la *governance* actual en los ámbitos global y europeo? Antes de acometer un intento de respuesta provisional, podemos buscar aliento en enfoques inspirados de la cuestión, producidos en fases anteriores de los movimientos posteriores a la «revolución existencial» de 1968. Éste es el caso de los trabajos que Antonio Negri dedicara, en el periodo crítico —que se revelaría fatal— del *movimento* del proletariado social en Italia a finales de la década de 1970. A partir de la «primavera del '77» e implacablemente desde el secuestro y asesinato de Aldo Moro por parte de las Brigadas Rojas, las capacidades de invención y acción política propias del llamado «movimiento autónomo» estaban reduciéndose al mismo tiempo que se distorsionaban, bajo el empuje de la sobredeterminación terrorista de los grupos armados, de la iniciativa represiva de las magistraturas y del cierre institucional, mediático y político del régimen corporativo del «compromiso histórico». Ya en la cárcel desde el *blitz* del 7 de abril de 1979, Negri entrega a la publicación un escrito perentorio y prácticamente desconocido en la actualidad: *Politica di classe. Le cinque campagne*. La situación era en aquel entonces de crisis completa de las estructuras y de las líneas políticas de las distintas *autonomías* italianas, pero el citado escrito se esfuerza por interpretar la crisis en términos de posibilidad de renovación completa del movimiento, de ruptura con las máscaras, los instrumentos, los discursos y las instituciones, arqueológicas y ajenas, de las que se habían dotado hasta entonces las estructuras políticas del nuevo movimiento. Se trataba de interpretar aquella crisis fuera de los términos de la «autonomía de lo político», así como del «cuanto peor,

mejor» de los grupos terroristas o del catastrofismo de las élites capitalistas. Aquel planteamiento de la crisis en tanto que crisis creativa se apoyaba en un proyecto de *mediación política*, tanto interna como externa del nuevo movimiento, como un proyecto de construcción de su propio espacio político afín y favorable. Esta mediación política tenía en el proceso de creación institucional uno de sus puntales, y se formulaba como la operación de una «gran táctica»:

> La gran táctica significa entonces someter los lemas de la lucha de clases a la crítica revolucionaria de la mediación, de la generalización política. Necesitamos expresar, en las articulaciones de la táctica, las primeras *instituciones obreras y proletarias* de la liberación comunista.[11]

La expresión «mediación política» no designa una operación externa de recomposición o selección de la composición, de las estructuras o las finalidades del movimiento, ni tampoco una operación de «representación» de las mismas. Se trata más bien de una operación material de desbloqueo y activación de las líneas de innovación política radical que en el mismo eran reconocibles:

> Mediación política significa entonces traducir la movilidad constitutiva del sujeto de clase en movilidad política, en capacidad continua de apreciación de los espacios políticos y de recalibrar constantemente el tiro con arreglo a los mismos.[12]

A juicio de Negri, el problema era romper el enquistamiento de los contrapoderes sociales construidos por el movimiento en una relación simétrica, puramente militar, pero también en una relación «dialéctica», esto es, de dependencia respecto a la iniciativa del capital y del sistema de partidos, en lo que atañe a los espacios y tiempos del conflicto. En el trasfondo se adivina justamente la dificultad de imaginar una «transición» fuera de los esquemas, por añadidura

---

11 Antonio Negri, *Politica di classe*, Milán, Macchina Libri Edizioni, 1980, p. 31.
12 *Ibidem*, p. 39.

deformados, de una «toma del poder» de bolchevique memoria. Transición, esto es, ejercicio de la fuerza colectiva (producción normativa de los movimientos, capacidad de imponerla) y despliegue de la fuerza invención, de la potencia cooperativa común en el proceso de transformación social. La combinación de ambas, ejercicio del poder y transformación de las formas de vida, liberación de la producción y de las singularidades, se presentaba como un rompecabezas insoluble:

> ¿Cabe pensar que el proceso de transición se realice sin una normalización de la violencia proletaria? [...] El rechazo del trabajo, la liberación de la fuerza productiva del proletariado, la reducción de la ciencia al proyecto de autovalorización de clase no resuelven el problema de la normalización de la violencia, y de su uso tanto en términos destructivos del enemigo como en términos creativos [...] [ésta es] nuestra cuestión: el uso y la normalización de la violencia en el proceso de transición. ¿Qué forma de normatividad? ¿Qué forma de institucionalidad? ¿Son distinguibles ambas? [...] El caso es que no se da transición sin normatividad [...] no se da transición sin unidad real del momento normativo y del momento institucional [...] El problema es hoy, en el estado actual de la investigación, irresoluble».[13]

Para Negri, la solución del rompecabezas vendría del lado de las dimensiones institucionales, esto es, de las nuevas formas de cooperación productiva del proletariado social orientadas a la expresión de potencias de libertad y de goce individual y colectivo, siempre expansivas y abiertas, esto es, de lo que Negri denomina la «producción comunista». Estas nuevas formas de cooperación resultan inseparables de la invención de una *empresarialidad proletaria*, en tanto que determinación de la creación institucional. Hasta el punto que, estratégicamente, la transición se juega en la batalla entre empresarialidades de signo opuesto y fines inconmensurables:

13 Antonio Negri, «La sovversione del mercato» [1978], en *Macchina Tempo*, Milán, Feltrinelli, 1982, p. 121.

> La empresarialidad es un signo de creatividad que se desplaza entre los confines de clase: cada vez más la fenomenología de los comportamientos cotidianos señala su surgimiento en el frente de la destrucción del beneficio […] ¿Cuáles son las funciones, las tensiones, la intencionalidad en torno a las cuales se organiza la capacidad empresarial?

Tenemos así lo que podríamos llamar un uso antagonista de la «destrucción creativa» schumpeteriana en el ámbito de la autovalorización de los sujetos proletarios y de la creación de instituciones en tanto que medios de autoorganización de tales procesos. Para el Negri que estudia estos problemas, cabe pensar una institucionalidad proletaria como:

> Posibilidad de activar funciones complejas de organización alternativa a la del poder de mando capitalista, y en cualquier caso de acción antagonista. La *matriz* lógica es aquí puramente *práctica*, determinada, verdadera. […] Por institucionalidad proletaria entiendo, pues, la manifestación de algo que es idéntico a sí mismo, enemiga de la explotación, detentora de un código autónomo de desarrollo. Entiendo la comunidad del deseo de liberación de la explotación y de la represión, la individualidad masificada de la necesidad de comunismo.[14]

El operador de esta institucionalidad es para Negri el *trabajo negativo*, «el contenido intelectual y materialmente determinado del rechazo de la actual organización social».[15] En este periodo, Negri concibe la incidencia lógica y ontológica de la lucha de clases con arreglo a una matriz dualista. En la medida en que el antagonismo entre el poder de mando y la fuerza invención del trabajo vivo carece de resolución dialéctica, lógica y/o política, el desarrollo del proceso de liberación o, dicho de otra manera, el proceso de autodeterminación del sujeto plural proletario tendrá que organizar un conjunto de convenciones dualistas, de reglas de ejercicio de su poder normativo sobre el conjunto de la sociedad y de determinación antagonista del problema de la producción y la reproducción sociales.

---

14 Antonio Negri, «Lavoro negativo e istituzionalità proletaria», en *ibid*., pp. 208 y 213-214.

15 *Ibidem*, p. 208.

La derrota definitiva, en Italia y en Europa, de los movimientos del proletariado social y de las minorías de deseo durante la década de 1980, paralela y concomitante de la plena subsunción productiva de la sociedad (y de la vida, y por ende de la subjetividad) en el proceso del capital, que trajo consigo el debilitamiento político extremo de las identidades ligadas al trabajo, impiden hoy pensar un proceso de creación institucional ligado a un proceso de transición con arreglo a la rígida matriz dualista que, en un periodo en el que la separación y la independencia de las formas de vida del proletariado social en las ciudades italianas y europeas era algo más que una hipótesis, venía prácticamente impuesto por la estructura misma de la relación antagonista. Sin embargo, resultaría bastante ardua la tarea de refutar la validez y la urgencia de «*construir en lo social centros de proyectualidad alternativa e independiente, comunidades de trabajo negativo, completamente libres y antagonistas respecto a la programación de la reproducción del poder de mando*».[16] Así como la fuerza inspiradora del planteamiento de la creación institucional como elemento de una «gran táctica» de refundación de (la capacidad política de) los movimientos antisistémicos contemporáneos.

A nadie se le escapa el difícil estatuto (antropológico, ético, político) de la nueva fuerza de trabajo cooperativa, cognitiva, relacional y afectiva, surgida de la conjunción entre procesos históricos de orden heterogéneo, tan inconmensurables como el gran rechazo del trabajo fordista por parte de los movimientos antisistémicos de la década de 1960 y la reestructuración postfordista de la sociedad desde comienzos de la década de 1980, o como el impulso hacia la escolarización de masas antes y después de 1968 en Europa y la nueva precariedad de los sujetos cuyo trabajo vivo es fundamentalmente cognitivo, relacional y afectivo. Se trata de procesos cuya eficacia concomitante, no exenta de resultados catastróficos, ha producido nuevas especies híbridas y monstruosas, definitivamente alejadas del cuadro orgánico de la modernidad capitalista, pero también de los contramodelos emancipadores de la modernidad alternativa, ya procedieran del liberalismo político radical o del socialismo.

16 *Ibidem,* p. 216; en cursiva en el original.

En nuestros días, la citada crisis de la identidad trabajo, su confusión con la actividad vital de los individuos, plantea problemas adicionales a un diseño de refundación institucional. Mientras que en la concepción del trabajo negativo que maneja Negri en los trabajos que hemos citado, los comportamientos de *autovalorización* de los sujetos proletarios precisan de una dimensión temporal, rígidamente dualista, de transición, de desarrollo de las capacidades de comunismo del conjunto de los explotados que conduzca a la *autodeterminación* de los mismos, (es decir, a la capacidad material de construir condiciones de producción y reproducción no capitalistas —o comunistas— para todos los sujetos de la relación social, al comunismo como proyecto pleno pero siempre inacabado, tan extenso e intenso como pueda llegar a serlo la potencia de cooperación y goce de los individuos sociales), hoy el trabajo vivo se presenta de antemano como multiplicidad, y el despliegue de las capacidades cooperativas comunes es inseparable de la singularización de cada uno de sus operadores.

Sin embargo, para algunos esta nueva especie sería el producto degradado de la destrucción de las grandes divisiones técnicas, culturales y políticas entre trabajo manual e intelectual, entre trabajo y cultura, entre mano y cerebro. Una catástrofe, ni más ni menos. La melancolía y el cinismo políticos son los polos éticos y afectivos de esta detención del pensamiento emancipador, que sin duda continúa dominando los *ritornelli* de la izquierda realmente existente.

Así y todo la lectura política del presente nos indica que de la eventual catástrofe han surgido modelos, agentes de enunciación consistentes de otras maquinaciones de saber, cooperación y enunciación política. Hasta el punto que, *ex post*, se hace posible emprender una *contragenealogía*, una diagramática y una programática de estas combinaciones, haciendo un énfasis particular en sus discontinuidades de *subjetivación*, de reapropiación de los nexos cooperativos y de *creación* de nuevas máquinas políticas. No faltan las experiencias que, en distintas partes de Europa han querido hacer de su vida comunicativa, relacional, formativa, creativa, una *vida política*, esto es, una vida hecha en el interfaz de singularidad y común. Instituciones como los centros sociales okupados o las formas políticas de la movilización

global, el uso de la red de redes o la ingeniería jurídica inversa de las licencias *copyleft y* las cooperativas de *hackers*, o los grupos y redes de investigación-acción que han comenzado a crecer en los intersticios (precarios) de una universidad en crisis y en reestructuración prácticamente definitivas.

De ahí que la institucionalización de movimiento se presente entonces como *medio*, desde luego, pero como medio de autodeterminación, de constitución libre de la subjetividad individual y colectiva a partir de una reapropiación de las condiciones de producción y reproducción de sí mismos. Si la subsunción plena de la vida en el capital implica que secuencias vitales productivas y secuencias (posibles o reales) de semiotización y registro de las mismas como (valorización de) capital tienden a presentarse como un solo y mismo proceso, la ruptura ética y política de esta relación es, inmediatamente, autodeterminación política y gradiente de potencia común y singular liberada. En busca de siempre mayor libertad, riqueza y goce para todos.

Ahora bien, esta revolución institucional es inseparable de la capacidad de expresar contrapoderes. O, dicho de otra manera, de la capacidad de imponer la *huelga metropolitana* contra la movilización total productiva de las poblaciones. ¿Cabe acaso pensar en una derrota del régimen de guerra/excepción fuera de esta capacidad de ejercer una fuerza colectiva y éticamente regulada contra la violencia de la movilización total metropolitana? Este tipo de huelga sólo puede ser el resultado de ensayos y errores, de procesos materiales de composición y cooperación, de *networking* multilateral entre las multiplicidades que componen hoy, irreversiblemente, el trabajo vivo metropolitano. Irreversiblemente porque son inseparables o se confunden con las formas de vida en liberación, y por lo tanto con dimensiones que tienden a la unicidad, a la singularización y a la metamorfosis, a cuanto, como escribe Paolo Virno, hace de la vida propia algo único e irrepetible. Enjambres, guerrillas comunicativas, simulacros antagonistas, desobediencias polifónicas pero coordinadas son otros tantos elementos *in nuce* del proyecto de huelga metropolitana, de la capacidad de producir en las élites un miedo y una incertidumbre mucho mayores que las que producen en la actualidad la guerra, la devastación ecológica o el terrorismo global. La huelga metropolitana

debe expresar un nuevo tipo de bestia indomable, de monstruo civil y constituyente de la libertad de las multiplicidades productivas.

Institución como máquina político-productiva y territorio existencial. Para el inmediato presente

Sin embargo, la multiplicidad *ex ante* de las formas de vida y de las figuras del trabajo vivo no implica necesariamente su valencia antagonista, ni su resistencia a la producción de formas de vida subsumidas en el circuito capitalista de la imitación y la diferenciación. Precisamente nuestro problema es el de la consistencia y la resistencia a la laminación de las producciones de subjetividad política, así como sus coeficientes de «transversalidad», su disposición a una experiencia de la metamorfosis. Para ello precisamos de un concepto de producción de subjetividad mucho más rico que los que están en uso en buena parte de los grupos y movimientos políticos. Lo que no sólo impide contrastar en los terrenos prepersonales y transpersonales las producciones de subjetividad compatibles con la movilización total productiva, sino que invisibilizan o desdeñan una miríada de experiencias cotidianas en las que se juegan envites de libertad y transformación en los registros microfísicos de la percepción, el afecto y los *agencements*[17] de enunciación no significantes de cada sujeto y de sus relaciones en las redes productivas y comunicativas que constituyen el soporte material y maquínico de la «cooperación entre cerebros».[18]

---

17 A falta de una traducción aceptable de esta palabra que, aunque de uso común, adopta en la acepción que de la misma ofrecen Félix Guattari y Gilles Deleuze matices que no quedan recogidos en «disposición», «concatenación», «ensamblaje» u otras (como la traducción brutal, «agenciamiento» que podría servir si no resultara tan literal), considero preferible dejarla en francés. No se trata de pedantería, sino de singularización del concepto. Para su uso en este texto, *agencement* puede definirse como la unidad de consistencia pragmática (de acción y transformación) de elementos ontológicamente heterogéneos (flujos materiales y semióticos, así como máquinas informáticas, físicas y biológicas, como en el *agencement* del trabajo informático, por ejemplo).

18 Véase Maurizio Lazzarato, *Por una política menor, op. cit.*

Félix Guattari nos ofrece una definición formal de la producción de subjetividad, con arreglo a lo que denomina procedimiento de «metamodelización», es decir, de una discursividad teorética capaz de acoger el máximo de descripciones o cartografías de rango ontológico, salvando el pluralismo inherente al proceder cartográfico, atravesando así los dominios establecidos y evitando las restricciones antiproductivas de la legalidad de cada uno de los paradigmas en liza.[19] Para Guattari la subjetividad es un efecto de consistencia y existencia que resulta de la aglomeración de entidades que podemos cartografiar con arreglo a cuatro funciones o functores ontológicos: los flujos materiales y semióticos, los maquinismos concretos y abstractos que trabajan los flujos, los universos incorporales de referencia y de valor adyacentes a cada *agencement* de subjetivación y, *last but not least*, los territorios existenciales precarios y finitos. Son estos últimos los elementos decisivos en la producción de la subjetividad contemporánea, y están por ello en el centro de los problemas de resistencia y autonomía de las nuevas creaciones políticas. Tendríamos así una definición formal de la subjetividad en tanto que:

> El conjunto de condiciones que hacen posible que instancias individuales y/o colectivas puedan surgir como Territorio existencial sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva.[20]

Esta producción de subjetividad, en tanto que ética y políticamente orientada a la ruptura y a la batalla contra su captura, control y explotación por los dispositivos del nuevo capitalismo, debe estar en condiciones de «manejarse» con los regímenes de signos, con las semióticas capitalistas en las que se «baña» y que saturan y distorsionan, concatenados en montajes pragmáticos, en agencias e instituciones enunciadoras directamente capitalistas, los esfuerzos de singularización individual y/o colectiva. Es sabido que Guattari denominaba Capitalismo Mundial Integrado a la nueva figura del

---

19 Félix Guattari, *Chaosmose*, París, Galilée, 1992 [ed. cast.: *Caósmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996].

20 *Ibidem*, p. 21.

capital adecuada a la realización del mercado mundial y a la subsunción de la sociedad entera en los procesos de valorización. Este CMI descansa para Guattari en cuatro regímenes semióticos principales:

> – las *semióticas económicas* (instrumentos monetarios, financieros, contables, decisionales…);
>
> – las *semióticas jurídicas* (títulos de propiedad, legislación y reglamentaciones diversas);
>
> – las *semióticas técnico-científicas* (planes/os, diagramas, programas, estudios, investigaciones…);
>
> – las *semióticas de subjetivación*, algunas de las cuales coinciden con las que acaban de ser enumeradas, pero a las que convendría añadir muchas otras, tales como las relativas a la arquitectura, el urbanismo, los equipamientos colectivos, etc.[21]

Podemos preguntarnos ahora: ¿podría ser la institución un topos privilegiado de la producción de subjetividad no controlada, pero al mismo tiempo de su tratamiento ético, del cuidado de su consistencia? Y, al mismo tiempo, ¿no supondría esto para la institución su permanente apertura, su condición siempre crítica y procesual, subordinada a la irrupción de la metamorfosis, de los nuevos *agencements* de enunciación y de vida?

No han faltado experiencias en este sentido. Que, como sabemos, están ligadas estrechamente a la formación de las herramientas cartográficas del esquizoanálisis y a la acuñación de nociones como «transversalidad» o «grupo-sujeto». La transversalidad es hoy casi un requisito en los utillajes técnicos de la dinamica de grupos, de los departamentos de recursos humanos, etc., pero ni que decir tiene que se trata de una distorsión del concepto, de la que cabe hacer responsable en buena medida a la deriva «sistémica» y oficial de la corriente del análisis institucional, un problema del que Guattari fue consciente en el periodo mismo de la gestación de tales nociones.[22] Por ello resulta interesante que recordemos que la transversalidad,

21 Félix Guattari, *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-textos, 1990, pp. 42-43.

22 Félix Guattari, *Psicoanálisis y trasnversalidad* [1964], «La trasversalidad», Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, p. 92.

> en el grupo es una dimensión contraria y complementaria a las estructuras generadoras de jerarquización piramidal y de los modos de transmisión esterilizadores de los mensajes. […] Esta dimensión no puede ser puesta de relieve sino en ciertos grupos que, deliberadamente o no, intentan asumir el sentido de su praxis y de instaurarse como grupo-sujeto, poniéndose así en posición de tener que ser los agentes de su propia muerte […] En oposición (relativa) a esos grupos misioneros, los grupos sometidos reciben pasivamente sus determinaciones del exterior y, con la ayuda de mecanismos de autoconservación, se protegen mágicamente de un sinsentido experimentado como externo. […] Formulamos la hipótesis de que la automutilación burocrática de un grupo-sujeto, su recurso inconsciente a mecanismos antagónicos de su transversalidad potencial, no son fenómenos ineluctables, y que dependen, en un tiempo primordial, de una aceptación en su seno del riesgo, correlativo del surgimiento todo fenómeno de sentido verdadero, de tener que confrontarse con el sin sentido, con la muerte, con la alteridad.[23]

La acuñación de términos como transversalidad y grupo-sujeto se llevó a cabo en el seno de una aventura política, institucional y existencial que es relativamente conocida. No lo es tanto la particularidad de la invención institucional que la *bande à* Guattari puso en pie para, sencillamente, poder actuar políticamente, pensar, escribir, intervenir, sustraerse a los aparatos de captura del trabajo intelectual y de la militancia política. La experiencia relevante y fundadora de este dominio de empresarialidad de minorías políticas y de subjetivación fue el Cerfi (Centre de études, recherches et formation institutionnelles [Centro de estudios, investigaciones y formación institucionales]) que, como relata François Fourquet, uno de sus fundadores:

> […] fue fundado en 1967 para financiar, gracias a contratos de investigación social, el funcionamiento de un organismo federativo, la Fgeri (Fédération des groupes d'études et de recherches institutionnelles [Federación de grupos de estudios e investigaciones institucionales]). […] A diferencia de los aparatos paralizados del Partido Comunista y de las

23 *Ibidem*, pp. 106-107.

> organizaciones izquierdistas, a diferencia de los militantes fascinados y atontados por la jerarquía habitual de esos aparatos (el buró político, el comité central, la células de base), se trataba de formar una nueva especie de miliantes capaces de animar, no un partido, sino una red de grupos autónomos que discutían entre sí y actuaban juntos, capaces además de reconocer y de afirmar sus pulsiones inconscientes, cuya denegación era para nosotros la principal causa de los callejones sin salida políticos de los grupúsculos de izquierda.[24]

Otra de las fundadoras, Anne Querrien, insiste en las dimensiones del Cerfi como *agencement* de vida para una pequeña red de intelectuales y técnicos militantes. Hoy resulta difícil entender que un pequeño grupo de radicales pudiera conseguir contratos de investigación con ministerios franceses con plena libertad para hacer lo que quisieran, que permitían vivir, investigar y militar a unas veinte personas, y que incluso recibieran el encargo de «analizar» el inconsciente estatal mismo de los funcionarios «avanzados» con los que trataban:

> En cierto sentido, el Cerfi era resistir a nuestra propia tendencia a convertirnos en funcionarios, universitarios y burócratas sindicales o de partido [...] Nuestra vidas tal vez sean percibidas como un fracaso, pero también como breves testimonios de que la resistencia es posible. [...] La hipótesis principal de Félix y de mí misma era que nuestros dadores institucionales eran tan esquizoides como nosotros, y que nuestro esquizoanálisis no tenía que limitarse al despacho del analista o a los muros del hospital, ni al interior de nuestro grupo [...] Así, pues, no estábamos ni dentro ni fuera del poder, teníamos una relación esquizoanalítica con algunas personas en el interior de las estructuras de poder que tenían a su vez relaciones entre sí. [...] La escala de nuestra tentativa era demasiado pequeña para poder durar mucho tiempo. El contexto

---

24 François Fourquet, «La acumulation du pouvoir ou le désir d'État», París, Recherches, 1981. Un extracto del mismo texto, que traza la historia del Cerfi, y que citamos aquí, está disponible en http://multitudes.samizdat.net/article2751.html.

> global reconstruyó las fuerzas del poder, y nuestra guerrilla intelectual no contribuyó tal vez más que a reforzar algunas contratendencias.[25]

Hoy se trata de reinventar tales gestos, envites y modos de hacer en las condiciones que son las nuestras. Nuestro problema es muy concreto: el de hacer de las minorías activas del trabajo intelectual y artístico operadores de una perspectiva de relanzamiento del movimiento. En el plano de la micropolítica de los grupos no faltan experiencias de enorme interés ligadas a la producción de subjetividad dentro de los grupos militantes y al esquizoanálisis de sus callejones sin salidas y de su difícil o imposible consistencia.[26]

Ante todo, se trata de promover las modalidades de experimentación en los citados dominios, relativos a la captura de las potencias creativas por las nuevas formas de poder en red, las instituciones de mercado del capitalismo cognitivo, las estructuras jurídicas del mercado laboral, los módulos o moldes de expresión e identificación subjetiva inscritos en las nuevas declinaciones del individuo posesivo neoliberal, ahora creativo, cooperativo, propietario de un capital (fijo) que está inscrito fundamentalmente en sí mismo, en su capacidad de adaptación y discriminación entre los posibles de la situación de mercado.

Otro de los problemas sustantivos que a mi modo de ver tenemos por delante es el de la construcción de verdaderas redes de investigación, pensamiento y acción política. No exclusivas, no identitarias, no «accionistas» y «campañistas». Redes, a fin de cuentas, que vayan más allá de la banalidad del «nuevo paradigma» y se planteen con pasión la cuestión

25 Anne Querrien, *Cerfi, 1965-1987*, París, 2002, pp. 8-9. Disponible en www.criticalsecret.com, núm. 8-9.

26 Véase el recién publicado *Micropolíticas de grupo*, de David Vercauteren (en colaboración con Thierry Miller y Olivier Crabbè), Madrid, Traficantes de Sueños, 2008. El libro construye herramientas teóricas de esquizoanálisis de la pragmática de los grupos militantes apoyándose, también desde el punto de vista narrativo, en una experiencia colectiva de 10 años de trabajo en común en los nuevos movimientos de Bélgica.

de su eficacia destructiva y constitutiva. Que sepan generar y parir máquinas de guerra políticas y comunicativas adecuadas, finitas e irreverentes.

Se trata, pues, de construir un terreno de invención, organización y crecimiento político en muchos aspectos inédito. Que pasa por la autoorganización e institucionalización de la producción y procesamiento colectivo de saberes. Hemos discutido también que la *co-extensividad* misma de esta dinámica con respecto al *networking* de la inteligencia colectiva precaria nos permite aplicar nuestras fuerzas, componer nuestros valores de recombinación en una variedad de territorios metropolitanos: de las universidades a los centros sociales; de los museos y agencias culturales a las periferias en las que abundan, con funciones de control y regulación de la emergencia, los grupos y cooperativas de educadores, trabajadores sociales y mediadores interculturales. La subjetivación ética y política de tales ámbitos es una necesidad y una tarea que está en nuestras manos llevar a cabo. Ya es lo suficientemente largo el camino andado por distintos y heterogéneos colectivos (hackers, infoartistas, músicos independientes, becarias/investigadoras, etc.) como para pasar del estupor y el registro a la puesta en práctica de iniciativas que modifiquen el sentido de la corriente: de la ofensiva propietaria a la recombinación (en una esfera pública a construir) de las comunidades de la infoproducción y la creación, de la investigación y la formación. Un «aguascalientes», un «caracol» de la cooperación entre cerebros.

Cabe extraer incluso algunas indicaciones políticas para el modo en que las minorías de la inteligencia colectiva precaria pueden empezar a relacionarse con las instituciones del saber, del arte, del urbanismo, del deporte, etc. Al fin y al cabo, se trata de construir un modo de hacer, si no literalmente sindical, sí capaz al menos de promover, a partir de un enunciador colectivo institucional polifónico y autónomo respecto a las instituciones del capitalismo cognitivo y de capitalización de la excedencia productiva y estética (fabricantes de lo sensible), la tutela y la garantía de nuevos derechos y la lucha contra la explotación en el capitalismo cognitivo, así como la puesta en práctica de prototipos de subjetivación colectiva «de clase» capaces de incluir en su seno toda la multiplicidad y heterogeneidad de las nuevas fuerzas del

trabajo vivo contemporáneo, desde una perspectiva y una promoción de la singularidad existencial máxima de cada una de sus componentes. Más en concreto, se trata de imponer el estatuto *de parte* de las redes de cooperación, rompiendo, en primer lugar, la *individualización de la cooperación* con tales instituciones, que constituye uno de los principales resortes de vulnerabilidad y división de la inteligencia colectiva. ¿Cómo? Imponiendo, desde el principio, la negociación y contratación en tanto que *red* de cooperación, finita, concreta, pero abierta y política en su propia definición. Las figuras del *curator*, del becario/a investigador/a en competencia desenfrenada por conseguir su plaza o su proyecto, del precario/a que trabaja de forma intermitente en museos e instituciones culturales en las mismas condiciones que en cualquier empresa de trabajo basura, mientras que unos meses después podría volver a colaborar con el mismo museo o institución, esta vez con el estatuto de «artista» o «activista creativo» con condiciones bastante diferentes y mejores, etc. Ante tales prácticas, se trata de imponer la *contratación colectiva* y la gestión autónoma de los recursos por parte de la red de cooperación y trabajo artístico-intelectual-político (que, se entiende, debe esforzarse por construirse como una institución de nuevo tipo, ni sindicato, ni partido, ni «club creativo», sino nueva máquina política). En segundo lugar, se trata de imponer la propiedad común de todos los productos del trabajo de la inteligencia colectiva en red, y desde luego de los propios. El uso cotidiano, la batalla jurisprudencial en torno a las licencias *copyleft*, la discusión y la negociación con los operadores de las instituciones del saber y el arte para que tales productos no puedan ser privatizados es otro elemento central de esta nueva «carta de derechos en escritura permanente». Cabe pensar que de esta suerte el panorama de precarización de la subjetivación y de la organización políticas del trabajo vivo «inmaterial» en las regiones metropolitanas europeas podría dar un giro sensiblemente favorable para el retorno, monstruoso, de la lucha y de la constitución de clase (siempre multitudinaria) de lo común en los próximos años.

Apéndice

En el ámbito del proyecto *transform* se han publicado trece ediciones de la revista online y multilingüe *transversal* (cuya edición completa desde el 2000 está disponible en http://eipcp.net/transversal):

Do you remember institutional critique? (enero 2006)

http://transform.eipcp.net/transversal/0106

Gerald Raunig, Hito Steyerl, Simon Sheikh, Brian Holmes, Brumaria, Rosalyn Deutsche, Nina Möntmann, Boris Buden, Stefan Nowotny, Stephen Zepke, Jens Kastner.

Investigación militante (abril 2006)

http://transform.eipcp.net/transversal/0406

Marta Malo de Molina, Colectivo Situaciones, kleines postfordistisches Drama (kpD), Javier Toret y Nicolás Sguiglia, Antonella Corsani, Alice Creischer y Andreas Siekmann, Marcelo Expósito, Robert Foltin, Raniero Panzieri.

Crítica (agosto 2006)

http://transform.eipcp.net/transversal/0806

Hakan Gürses, Judith Butler, Alex Demirovic, Marina Garcés, Loïc Wacquant, Irit Rogoff, Gene Ray.

Máquinas y subjetivación (noviembre 2006)

http://transform.eipcp.net/transversal/1106

Isabell Lorey, Suely Rolnik, Vassilis Tsianos y Dimitris Papadopoulos, Brian Holmes, Maurizio Lazzarato, Gerald Raunig, Katja Diefenbach, Simon Sheikh.

Creativity hypes (febrero 2007)

http://transform.eipcp.net/transversal/0207

Stefan Nowotny, Esther Leslie, Gerald Raunig, Angela McRobbie, Marion von Osten, Brigitta Kuster y Vassilis Tsianos, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno.

Instituciones progresivas (abril 2007)

http://transform.eipcp.net/transversal/0407

Boris Buden, Branka Curcic, Paolo Virno, Marcelo Expósito, Nina Möntmann.

Extradisciplinaire (mayo de 2007)

http://transform.eipcp.net/transversal/0507

Gerald Raunig, Stefan Nowotny, Alice Pechriggl, Brian Holmes, Claire Pentecost, Suely Rolnik, Eyal Weizman.

Prácticas instituyentes (julio 2007)

http://transform.eipcp.net/transversal/0707

Marta Malo de Molina, Raúl Sánchez Cedillo, PRECLAB (Frank John, Efthimia Panaglotidis y Vassilis Tsianos), Jens Kastner, Alieen Derieg, Maurizio Lazzarato, Gigi Roggero, Cátedra Experimental sobre Producción de Subjetividad, Rodrigo Nunes.

Art and police (octubre 2007)

http://transform.eipcp.net/transversal/1007

Tziana Terranova, Isabell Lorey, Franco Berardi Bifo, John Jordan, Gerald Raunig, Hito Steyerl, Brigitta Kuster.

The post-yugoslav condition of institutional critique (febrero 2008)

http://transform.eipcp.net/transversal/0208

Boris Buden, Suzana Milevska, Stevan Vukovic, Dušan Grlja y Jelena Vesic (Prelom kolektiv), Sezgin Boynik, Marina Grzinic, Ana Devic, Leonardo Kovacevic y Vesna Vukovic, Ljubomir Bratic.

Instituciones monstruo (mayo 2008)

http://transform.eipcp.net/transversal/0508

Universidad Nómada; Pablo Carmona, Tomás Herreros, Raúl Sánchez Cedillo y Nicolás Sguiglia; Silvia López, Xavier Martínez y Javier Toret; Francesco Salvini; Andrej Kurnik y Barbara Beznec; Atelier Occupato ESC; Erika Doucette y Marty Huber; Gerald Raunig y Stefan Nowotny.

El arte de la crítica (i) (agosto 2008)

http://transform.eipcp.net/transversal/0808

Marina Garcés, Maurizio Lazzarato, Isabell Lorey, Chantal Mouffe, Gerald Raunig.

El arte de la crítica (ii) (noviembre 2008)

http://transform.eipcp.net/transversal/1108

Alex Demirovic, Hakan Gürses, Patricia Purtschert, Karl Reitter, Ulf Wuggenig.



traficantes de sueños
mapas